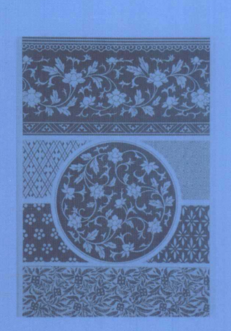
程正民　童庆炳　总主编

20世纪马克思主义文艺理论国别研究

20世纪德国马克思主义文艺理论研究

曹卫东　等著



国家社会科学基金重点项目

教育部人文社会科学重点研究基地重大项目

北京市社会科学理论著作出版基金重点资助项目

北京师范大学211工程三期重点学科建设项目

在刚刚过去的20世纪，具有世界影响的马克思主义文艺理论在世界各国都获得各自不同的发展，仍然充满强劲的生命力。西方当代一些重要的美学和文艺学流派和著名的文艺理论大家，谁也无法绕过马克思主义文艺理论，他们或者与其展开对话，或者从中吸收理论营养，都把它放在无可替代的重要地位。同时，随着20世纪世界社会政治经济文化翻天覆地的变化，20世纪马克思主义文艺理论也经历了十分曲折复杂的历史过程，产生了历史性的变化，提出了许多新的理论命题，出现了多样性、当代性、开放性等一系列重要特征。今天，站在新世纪的开端，回头对20世纪马克思主义文艺理论在各国的发展，对20世纪马克思主义文艺理论的新形态、新特征、新命题做出有历史深度和有理论价值的总结，对于马克思主义文艺理论的发展，对于建设具有中国特色的马克思主义文艺理论，有重要的理论意义和现实意义。

摆在面前的这套“20世纪马克思主义文艺理论国别研究”丛书，包括中国、俄国、日本、德国、法国、英国、美国七大卷，实际上，也就是20世纪马克思主义文艺理论的发展史，目前国内外尚无如此规模、如此视野的20世纪马克思主义文艺理论发展史。

上架建议：文学理论


ISBN 978-7-301-19759-2

定价：45.00元

程正民　童庆炳　总主编

20世纪马克思主义文艺理论国别研究

20世纪德国马克思主义文艺理论研究

曹卫东　等著

北京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

20世纪德国马克思主义文艺理论研究/曹卫东等著.—北京:北京大学出版社,2012.1

(20世纪马克思主义文艺理论国别研究)

ISBN 978-7-301-19759-2

Ⅰ.①2… Ⅱ.①曹… Ⅲ.①马克思主义-文艺理论-研究-德国-20世纪 Ⅳ.①A811.691

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第234350号

书　　名:20世纪德国马克思主义文艺理论研究
著作责任者:曹卫东等　著
责任编辑:张文礼
封面设计:麦　子
标准书号:ISBN 978-7-301-19759-2/I·2406
出版发行:北京大学出版社
地　　址:北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址:http://www.pup.cn　电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　话:邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962
　　　　　编辑部62756467
印 刷 者:三河市博文印刷厂
经 销 者:新华书店
　　　　　650mm×980mm　16开本　26.75印张　382千字
　　　　　2012年1月第1版　2012年1月第1次印刷
定　　价:45.00元

"20世纪马克思主义文艺理论国别研究"总序

在刚刚过去的20世纪，具有世界影响的马克思主义文艺理论并不像有些人所认为的那样变得僵硬了，变得停滞不前了，相反，它在世界各国都获得各自不同的发展，仍然充满强劲的生命力。西方当代一些重要的美学和文艺学流派和著名的文艺理论大家，谁都无法绕过马克思主义文艺理论，他们或者与其展开对话，或者从中吸收理论营养，都把它放在无可替代的重要地位。同时，随着20世纪世界社会政治经济文化翻天覆地的变化，20世纪马克思主义文艺理论也经历了十分曲折复杂的历史过程，产生了历史性的变化，提出了许多新的理论命题，出现了多样性、当代性、开放性等一系列重要特征。今天，站在新世纪的开端，回头对20世纪马克思主义文艺理论在各国的发展，对20世纪马克思主义文艺理论的新形态、新特征、新命题做出有历史深度和理论价值的总结，对于马克思主义文艺理论的发展，对于建设具有中国特色的马克思主义文艺理论，有重要的理论意义和现实意义，这也是我们的一次理论选择和一份历史责任。

摆在面前的这套书是"20世纪马克思主义文艺理论国别研究"丛书，包括中国、俄国、日本、德国、法国、英国、美国七大卷，实际上，也就是20世纪马克思主义文艺理论的发展史。世界各国文化具有自己的民族特色，从而形成文化的多样性，而这种文化多样性必然投射进20世纪马克思主义文艺理论的发展过程中，使得各国马克思主义文艺理论呈现出同中有异的多样性面貌。马克思主义对各国有普遍的影响，但各国的马克思主义者并不可能完全照搬马克思主义的词句，而往往是从本国的现实语境出发，并依据本民族的文化传统，去创造性地理解、运用和推进马克思主义的基本理论，从而对文学问题做出具有自己民族特色的独特阐释。因此，从文化多样性的角度考察20世纪马克思主义文艺理论在各国的发展状况，展开20世纪马克思主义文艺理论国

别研究，是一种必然且重要的选择。

下面分别谈谈20世纪马克思主义文艺理论所产生的历史性变化和所呈现的多样性、当代性、开放性等重要特征，以及我们研究20世纪马克思主义文艺理论所坚持的“历史优先、现实品格、文化阐释”的指导思想。

一

20世纪马克思主义和马克思主义文艺理论多种形态的出现，是一个不容忽视的客观存在和历史事实，早引起国内外学者的关注，杰姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》中指出：“我们不应该忘记如今马克思主义并不是只此一家，别无分店。事实上有形形色色的马克思主义理论话语。”[①]

杰姆逊谈的是当代马克思主义三种不同形态，事实上当代马克思主义文艺理论的状况也同样存在三种不同形态，即苏联形态的马克思主义文艺理论、中国形态的马克思主义文艺理论和西方形态的马克思主义文艺理论。这种划分是符合当代马克思主义文艺理论的实际情况的，已为多数人所认同。

首先是苏联形态的马克思主义文艺理论。

在俄国，把马克思主义运用于文艺理论是从19世纪末开始的。19世纪末20世纪初，以普列汉诺夫和列宁为代表的俄国马克思主义者把马克思主义运用于文艺研究领域，于是产生了俄国马克思主义美学和文艺学，它的崛起是世界文艺理论的重大事件，对20世纪世界文艺理论产生了深刻影响。十月革命前，俄国马克思主义文艺理论取得了很高的理论成就，它的重要特点就是马克思主义基本原理与俄国社会实际和文艺实际的结合。他们把马克思主义理论运用于俄国文艺领域，

① 杰姆逊：《晚期资本主义的文化逻辑》，北京三联书店，牛津大学出版社，1997年，第19页。

解决文艺理论的重要理论问题。

西方所说的马克思主义文艺理论的"苏联模式"一般指的是苏联时期,一般否定多于肯定,为此也要做具体的历史的分析。十月革命后,面对社会主义文化艺术建设的实际,列宁在同无产阶级文化派的斗争中,提出了继承传统、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领,卢那察尔斯基在同"左"的文艺思潮斗争中,也提出了马克思主义文艺批评的纲领(《马克思主义批评任务提纲》),阐明马克思主义文艺批评的性质、任务、特点等一系列重要问题,鲁迅曾经给予很高的评价。这些理论成就是难以否定的。同时,这个时期也出现了"左"的文艺思潮,出现了把文艺等同于经济、等同于政治的庸俗社会学和教条主义,它们给马克思主义文艺理论的发展带来极大的损害。对于苏联时期的马克思主义文艺理论要注意两个问题:一是要把政党的文论、政治化的文论同学术化的文论加以区别,这个时期确有一批学者在政治化语境中几十年如一日从事马克思主义文艺论著的编选和研究,依然孜孜不倦坚持马克思主义文艺理论的学术研究。二是 50—60 年代以后,特别是 70—80 年代以后,苏联的马克思主义文艺理论有很大发展,出现了一批很有理论价值的文艺论著,在理论上完成了从文学意识形态本质论到审美意识形态本质论的转变,出现了形式结构研究同历史文化研究相融合的趋势,如巴赫金的整体诗学研究、赫拉普钦科的历史诗学研究、洛特曼的结构符号研究对于文化语境的重视等。

其次是西方形态的马克思主义文艺理论。

西方马克思主义文艺理论是当代马克思主义的重要形态之一,是一种非常复杂和矛盾的现象,有一个时期有部分人认为"西马非马",因此,对这种形态需要做历史的科学的分析。

西方马克思主义文艺理论是西方马克思主义的重要组成部分,西方马克思主义的产生有深刻的社会历史背景,第一次世界大战后资本主义国家的无产阶级革命运动遭到失败,现实的变化使西方一些知识分子对传统的马克思主义,特别是对苏联模式的马克思主义提出质疑,试图重建自己的马克思主义,他们当中不少人是书斋中的学者,但对社会现实问题十分敏感和关注。面对资本主义空前的社会危机和精神危

机,空前的异化现象,他们把对资本主义的批判从政治批判转向意识形态批判、文化批判。在这种思想指导下,西方马克思主义非常重视美学和艺术问题,他们认识到艺术对资本主义有巨大否定作用,企图通过全面的文化批判把人从异化中解放出来,通过艺术"幻象"来颠覆资本主义。

西方马克思主义文论总是试图回到马克思,发掘马克思思想中长期被忽视、被遮蔽的思想观点,特别是早期的一些思想观点。他们运用马克思主义的原理和当代西方思想成果,大胆进行理论探索,提出了文化霸权、文化唯物主义、政治无意识、单面人、对话、交往行为理论等一系列有价值的范畴和概念,对当代西方社会文化进行了深刻的阐释。

在解决现实问题和文艺问题时,西方马克思主义文艺理论充分表现出其特点,也充分表现出其矛盾,一是面对时代问题和文艺问题时,他们试图从马克思主义的"真正传统"中得到理论支持。问题是他们对所谓"真正传统"的理解不很全面。二是面对时代问题和文艺学问题,西方马克思主义十分重视从西方其他学术思潮吸收有益养分,使自己变得更有生气,同时也存在一种混杂的现象,有的是马克思主义成分和非马克思主义成分杂然并存。三是他们固然有些共同的特征,但因为各国社会历史文化语境有很大差别,无法形成一种统一的文艺理论思潮,他们在理论观点上还存在着很大差别。

第三是中国形态的马克思主义文艺理论。

中国形态的马克思主义是马克思主义真理与中国革命和建设具体实践相结合的产物,中国形态的马克思主义文艺理论则是马克思主义文艺理论与中国革命文艺具体实践相结合的产物。中国形态的马克思主义文艺理论的发展是同中国革命和建设的发展同步的,它产生在以鲁迅为代表的 30 年代的革命文艺运动中,40 年代毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》则标志着它的形成。中国形态的马克思主义文论的发展经历了十分曲折的过程。30—40 年代,面对剧烈的阶级斗争和民族的存亡,它十分强调文艺与阶级、政治的密切关系,对文艺自身的特性不够重视。50 年代,随着向"苏联"一边倒,又受到苏联教条主义和庸俗社会学的影响,走上了政治化的道路。到了"文革","左"的思想

越演越烈,走进了死胡同。到了新时期,结束了以阶级斗争为纲,不再提文艺从属于政治的口号,中国形态的马克思主义文论才走上健康发展的道路。

中国形态的马克思主义文艺理论既不同于苏联形态,也不同于西方形态,它的产生有深刻的社会历史文化语境。它是同中国革命和建设相连的,是同新民主主义文化的建设和具有中国特色的社会主义文化建设紧密相连的。离开这个语境,或者以苏联形态要求它,或者以西方形态要求它,是无法把握它的特点的。中国形态的马克思主义文艺理论有三个鲜明特点:一是以人民为本位,这就是毛泽东提出的文艺为工农兵服务的方针,文艺为人民服务的方针,离开人民就谈不上中国革命和中国建设。二是实践品格,这就是认为千百万人民群众的革命实践活动和建设实践活动是文学艺术的源泉,同时文学艺术也积极作用于千百万人民群众的革命实践活动和建设实践活动。三是民族特色,这就是认为中国形态的马克思主义文艺理论不是死搬马克思主义的教条,而是具有中国特色的中国革命文化实践和具有中国特色的社会主义文化建设实践的科学总结。同时,又是同中国悠久的历史文化传统密切相连的。

中国形态的马克思主义文艺理论在新时期有很大的发展,它破除了苏联模式的教条主义和庸俗社会学的束缚,也从西方文论中吸收了许多有益的成分,面对中国特色的社会主义文化艺术建设的实践,有了不少很有价值的理论建树。随着中国传统文化的发扬光大,随着中国经济巨大发展带来的中国文化的巨大发展,随着中国在世界影响的扩大,面向中国社会实践的中国特色的马克思主义的世界意义和世界影响,面向中国文化实践的马克思主义文艺理论的世界意义和世界影响,就会日益显示出来。

上面分析了当代马克思主义文艺理论三种形态的基本情况,应当看到这种划分只能说是大致的划分,基本的划分,三种形态并不是彼此孤立的,它们之间存在着种种联系。首先,各种形态的共性是基本的,尽管情况各有不同,对马克思主义的理解和把握也有差别,但他们都是试图运用马克思主义的观点来分析各种文学艺术现象,如果没有这一

基本共性，就无法称之为马克思主义文艺理论。其次，各种形态之间存在差异，各种形态的内部也还有差异，例如在西方马克思主义文艺理论之中，也还有英国、法国、德国和美国的区别，各国马克思主义文艺理论也仍然存在不同的理论流派和理论观点，在法国的马克思主义文艺理论中，就有新浪漫主义的马克思主义文艺理论、存在主义的马克思主义文艺理论、结构主义的马克思主义文艺理论。再次，各种形态的马克思主义文艺理论之间是相互渗透，相互影响和相互作用的，它们之间存在一种对话关系。总之，20 世纪马克思主义文艺理论多种形态的基本特征是：彼此相同而又各具特色，彼此相异而又相互对话。正是这种共同性、差异性、对话性，共同促进了 20 世纪马克思主义文艺理论的发展，构成一种多元互补和丰富多彩的局面。

20 世纪马克思主义文艺理论存在三种形态，这是不争的事实，问题是为什么会形成这样三种形态，以往更多是从与文论相关的社会状况加以阐释的，认为不同形态的马克思主义满足和适应不同社会经济体系的特定需要和问题。这当然是正确的，因为经济是社会的基础，但构成社会状况的不仅仅是经济因素，还有政治因素、文化因素。从文艺理论自身的特点看，更应当看重作为中介的文化因素，更应当从文化多样性的角度去探究形成 20 世纪马克思主义美学和文艺学多种形态的原因。

文化是一个民族的血脉，世界各国的文化具有自己的民族特点，从而形成多样性，而这种文化的多样性必然会投射到马克思主义文艺理论的发展过程之中，使得各国的马克思主义文艺理论的发展呈现出彼此相同而又各具特色的多样性面貌。

马克思主义在世界各国的传播，以及对各国文艺理论的发展的影响，诚然具有普遍性，但由于受各国民族文化形态的特点的制约，必然会呈现出各自的特点。也就是说，各国的马克思主义者并不可能完全照搬马克思主义，而往往是要从现实的社会需要出发，并且依托本民族的文化传统，对美学问题和文学艺术问题做出具有民族文化特色的独特阐释，创造性地运用和推进马克思主义美学和文艺学。从这个意义上讲，马克思主义在一个国家的传播和扎根，除了需要一定的社会政治

经济条件,也需要一定的思想文化准备。一个国家的先进人物在接受外来的马克思主义时,总是以本民族的进步文化作为桥梁,作为思想文化前提,并且总是同本民族的先进文化相结合的。

以往在考察一个国家对马克思主义的接受时,更多的是关注那个国家社会经济发展的需要,社会政治革命发展的需要,而对民族文化接受的这种潜移默化的影响,根深蒂固的影响,往往重视不够、研究不够,所以对一个国家马克思主义文艺理论所固有特色就很难有比较深入的把握,甚至有时觉得很难理解。例如,拿西方的眼光来看待俄苏马克思主义文艺理论的功利性、政论性,来看待中国马克思主义文艺理论的实践品格,往往就觉得难以理喻。如果我们深入到俄国文化的底蕴中去,深入到中国文化的底蕴中去,对前者的功利性和后者的实践品格,就比较容易理解。可以说,了解各民族的文化传统是破译不同形态的马克思主义文艺理论的一把钥匙,从文化多样性的视角考察 20 世纪马克思主义文艺理论在各国的发展状况和多种形态,是一种必然而又重要的选择,是具有创新意义的研究思路。

深一层的问题是如何理解各民族的各国的马克思主义美学和文艺学的影响,各民族的文化传统从哪些方面影响各国马克思主义美学和文艺学的建构。这是一个比较复杂的问题。对文艺理论来说,这种影响可以理解为对民族传统文化思想资料的吸取,可以理解为对民族传统美学和文论资料的吸取,但更重要的是体现在传统文化中的价值观、文学观和思维方式的影响,例如中国古代讲“文以载道”,俄国讲文学是“生活的教科书”,东方讲体验,西方讲分析,德国擅长辩证思维,美国讲实用主义等。

二

如果说多样性是 20 世纪马克思主义文艺理论新的理论形态,那么有别于传统,当代性便是 20 世纪马克思主义文艺理论新的理论特征。与时俱进是马克思主义基本的理论品格,马克思主义是人类社会实践

的理论总结，也总是随着社会实践的发展而不断发展，在实践中不断开创新的理论视野，开创新的理论境界。这种与时俱进的理论品格是一百五十多年来马克思主义始终保持蓬勃生命力的关键所在。同样，与时俱进也是马克思主义文艺理论基本的理论品格，马克思恩格斯在19世纪创立马克思主义，是时也创立了马克思主义文艺理论，他们为马克思主义文艺理论确立了基本的理论原则和方法。20世纪随着社会实践和文艺实践的重大变化，马克思主义文艺理论也在实践中不断发展，不断开创新的理论境界，在继承传统和坚持基本理论原则的基础上，呈现出有别于传统的时代色彩和当代特征。如果把马克思恩格斯在19世纪所创立的马克思主义文艺理论称之为马克思主义文艺理论的原创形态，那么20世纪的马克思主义文艺理论就是在新的历史条件下，面对新的社会现实和新的文艺实践，对原创形态的现代阐释和新的创造。

20世纪马克思主义文艺理论时代特征的出现的历史前提是20世纪社会历史天翻地覆的变化。20世纪是一个充满历史变革的时代，它面临着两次世界大战和革命的兴衰，面临着后工业社会和科学技术革命。苏联的十月革命虽给人类带来希望，也带来困惑和思考，两次世界大战把人类推向战争的苦海。革命和战争，火与血的残酷现实，使人们心灵受到极大震颤，人们重新思考社会和人的命运。后工业时代的到来，现代科学技术空前发展除了带来生产力的极大发展，社会物质财富的极大丰富，也给人类带来战争、生态和道德种种危机，极猛烈地冲击着人们的生活方式和思维方式，威胁着人类的生存。与20世纪社会历史实践的变化相适应，20世纪的文学艺术从现实主义、现代主义到后现代方义，也产生巨大的变化。

与20世纪社会历史和文学艺术的重大变革同步，20世纪的马克思主义文艺理论的发展也走过了复杂曲折的道路，经历了大起大落，浮浮沉沉。十月革命前后俄式马克思主义文艺理论的崛起对20世纪马克思主义文艺理论的发展产生了重大影响，这是毋庸置疑的历史事实，同时也带来了庸俗社会学和教条主义的消极影响。随着20年代各国无产阶级革命遭到挫折，以卢卡奇为代表的马克思主义者对马克思主义和马克思主义文艺理论进行新的思考。20年代世界性的资本主义

危机带来了30年代马克思主义和马克思主义文艺理论的发展,人们称之为"红色的三十年代"。不仅在西方,在东方的日本、中国,人们都强烈感受到马克思主义文艺理论的重大影响,中国30年代的左翼文艺运动和30年代马克思主义文艺理论的勃兴,就是这个时代的产物。战后,随着50年代斯大林逝世和苏联的"解冻",1968年法国的"五月风暴",马克思主义和马克思主义文艺理论在苏联和西方都有新的发展,出现了新的高潮。90年代,随着苏联东欧的解体,马克思主义和马克思主义文艺理论的发展出现了更为复杂的局面。一方面是马克思主义在有些人那里受到冷落、歪曲;另一方面,随着资本主义全球化和资本主义新的危机的出现,特别是资本向文化领域的渗透,西方马克思主义文艺理论在后现代主义文化批判、后殖民主义批评、女权主义批评、新历史主义批评等领域,都有广泛深刻的影响。在俄国,在中国,马克思主义文艺理论也出现新的发展,前者出现了历史主义和结构主义的融合,后者在改革开放中探索马克思主义文艺理论发展的道路,形成了具有中国特色的马克思主义文艺理论新形态。

经历了复杂曲折历史过程的20世纪马克思主义文艺理论,对马克思主义文艺理论究竟有什么新的发展,进行了哪些具有时代特色的理论探讨?要回答这个问题需要回到19世纪马克思恩格斯所创立的马克思主义文艺理论的原创形态,因为20世纪马克思主义文艺理论所有理论阐释、理论探讨和理论创新都是从马克思和恩格斯的论述出发,都有同一个理论来源,否则就不是马克思主义文艺理论。

马克思和恩格斯虽然没有为20世纪的文艺问题提供现成答案,但他们提出了思考和研究文艺问题的基本立场、基本原则和基本方法,奠定了马克思主义文艺理论的基石。他们为20世纪马克思主义文艺理论进一步发展所提供的理论原点有以下几个方面。

文学艺术是以"自由自觉"为特征的人的活动,是人的本质力量的对象化,人的本质力量的一部分通过文学艺术的创造展现出来。从这个角度讲,文学是主体的人的创造,文学是塑造"丰富的人"、"完整的人"的途径,文学是人学。

文学艺术是生产关系总和所构成的上层建筑,是上层建筑中的社

会意识形态。文学艺术是随着社会生活的发展而发生变化，归根到底，必须从人类社会物质生产去说明一切文学艺术发展的根源。

人类的生产分为物质生产和精神生产两部分，文学艺术是属于精神生产的一种"艺术生产"，文学艺术这种社会意识形态不仅是一个反映过程，而且是一个生产过程。

此外，马克思恩格斯还对现实主义文学创作原则（现实主义的艺术真实性和思想倾向性、现实主义艺术的典型化方法、典型性格和典型环境），文学批评的美学的和历史的批评标准以及悲剧理论等方面作了深刻的阐述，从而形成马克思主义文艺理论的完整体系。

20世纪马克思主义文艺理论无疑是以马克思恩格斯在19世纪所创立的马克思主义文艺理论的基本理论作为出发点的，然而又不是完全固守或照搬这些基本理论，而是根据新的社会历史文化实践的需要，大胆吸收当代思想文化的成果，对它进行新的发掘、阐释、开拓、创造，试图从理论上回答当代文学艺术发展、当代审美发展所提出的新问题，将马克思主义文艺理论推向前进。20世纪马克思主义文艺理论新的探讨和新贡献，包括以下几个方面。

1. 寻找文艺理论的人学出发点和人学基础

传统的马克思主义文艺理论，特别是苏联形态的马克思主义文艺理论是从社会总体结构来思考文艺问题，从经济基础决定上层建筑，社会存在决定社会意识的基本原理出发，把文艺作为一种社会意识形态来看待。而20世纪的马克思主义文艺理论，特别是西方的马克思主义文艺理论不满足于此，始终在寻找文艺理论新的基点，寻找文艺理论的人学基础。卢卡奇的《历史和阶级意识》(1923)针对第二国际把历史规律绝对化，第三国际在实现历史规律时对人的主体、人的自由意志的忽视，强调人在历史发展中的自由选择和人的主体作用，强调人是马克思主义的出发点，也是归宿点。1932年，马克思的《1844年经济学—哲学手稿》全文发表，不少西方马克思主义文艺理论家都把巴黎手稿而不是把马克思的《〈政治经济学批判〉序言》视为历史唯物主义的理论基础，视为文艺理论的基本立足点。马尔库塞认为，手稿使历史唯物主义置于新的基础，而这个新的基础就是人本主义。勒斐弗尔提出人

只有在艺术和审美中才能成为总体的人,完美的人,艺术是人性在当代资本主义社会异化状况下复归的主要途径。他们把人当成马克思主义文艺理论的出发点和归宿点,把人道主义和人的异化及其解放作为文艺理论探讨的思想准则。

2. 阐明文学艺术的审美意识形态本质

传统的马克思主义文艺理论从马克思恩格斯总体社会结构的基本理论出发,把文学艺术看成是由社会存在决定的社会意识形态,看成是由经济基础决定的社会上层建筑的意识形态。这一看法从历史唯物主义的角度科学地阐明了文学艺术的社会意识形态本质,清除了一切关于文学艺术本质的历史唯心主义观点。问题是需要进一步说明文学艺术的特征。从 20 世纪开始,各国马克思主义文艺理论家们针对文学艺术本质的简单理解,开始从不同方面思考作为社会意识形态的文学艺术的审美本质问题。苏联的文艺理论家布罗夫在 50 年代提出文学艺术的特性问题,在 70 年代明确提出"文学审美意识"论题,认为"纯"意识形态是不存在的,只有具体的意识形态,但并没有加以完整系统的论证。英国的文艺理论家伊格尔顿 90 年代也提出"审美意识形态"问题,但侧重于对英国经验主义和欧洲启蒙主义美学的评述。中国的马克思主义文艺理论家,从 80 年代起,针对中国长期以来抹杀文学艺术的特征,把文学艺术当成阶级斗争、政治斗争的工具,开始对文学艺术的审美特征进行苦苦的探寻,终于比较明确和系统地提出和论证"文学审美意识形态论",指出文学审美意识形态的逻辑起点是审美意识,而非意识形态,审美意识形态是历史生成的。文学艺术作为审美的意识形态以情感为中心,但又是情感和思想的结合;它是一种虚构,但又是特殊形态的真实性;它具有社会性,但又具有全人类性。审美意识形态不是审美和意识形态的相加。审美和社会价值、意义、功能是一种复式构成,它们之间存在高度的张力和平衡。审美和意识形态的融合,强调的正是文学本质复合特性的有机融合和统一。"审美意识形态"理论的明确提出和系统完整阐明,是中国马克思主义文艺理论对 20 世纪马克思主义文艺理论的重要贡献,是 20 世纪马克思主义文艺理论中国化的重要成果。

3. 形成艺术生产理论

马克思恩格斯的文艺理论曾把艺术当做社会生产看待,强调艺术的生产性和实践性。之后的理论家更多只从社会意识形态的角度去理解文学艺术,实际上是不全面的。20世纪马克思主义文艺理论的重大突破,就是强调从艺术生产的角度去看待艺术的本体,把艺术看做是一种生产性质的东西,不仅是精神意义上的生产,而且是物质意义的生产。本雅明最早指出艺术家的创造活动也是一种生产,艺术家的生产要受时代的生产力和生产关系的制约,艺术本身也有生产力、生产关系的问题。他把艺术创作的技巧看做艺术的生产力,艺术生产和经济领域的生产一样,都要依靠一定生产技术。他认为艺术家对生产工具的改革不仅提高艺术表达的能力,而且造就艺术家和群众新的社会关系。我们可以从艺术生产力的发展状况来认识艺术所处的时代的特征。这种把艺术生产论和意识形态论相结合的倾向在伊格尔顿那里得到进一步的发展,他把艺术看成是一种意识形态,又把艺术看成是与一般社会生产相同的审美意识形态的生产,同时指出这样两种生产方式的联系和区别,说明审美意识形态生产的过程和特点。艺术生产论的形成对马克思主义文艺理论是一个重要突破,它在全面考察社会生产方式和生产关系的基础上,深入说明作为审美意识的文学艺术是如何生产的,是通过什么途径和中介来发挥意识形态效应的。

4. 出现从文化角度分析文学艺术现象的趋势

20世纪马克思主义文艺理论在当代西方文化哲学思想的影响下,面对当代科学技术引起的文学艺术制作和传播方式的变化,面对现代文学艺术的文化形态,出现了从文化角度把握社会整体,分析文学艺术现象的重要转变。意大利的葛兰西最早把文化作为研究和分析社会问题和意识形态问题的立足点。不同于传统的经济基础和上层建筑的划分,他提出用与社会实践直接相联系的文化来概括和分析人类的精神意识活动,同时提出文化霸权主义的思想,认为革命领导权的取得不仅在政治实践之中,而且在文化实践之中,巩固政权也不仅仅在于国家机器的暴力和强制,而且也在于统治阶级确立的文化霸权。葛兰西的思

想对西方马克思主义有深刻影响,法兰克福学派提出文化批判理论,英国的威廉斯也提出"文化唯物主义"的观点,试图从文化的角度对社会进行批判,运用文化学的观点来分析文学艺术。他提出不应静态地、僵化地看待经济基础和上层建筑的关系,而应从动态的角度来看待,分析它们之间的相互作用和相互生成,要用文化的概念来揭示它们之间的复杂关系。他认为,文化唯物主义的文化概念不是抽象的精神活动的概念,而是人类创造自己社会生活的全部活动方式,因此是唯物主义的。受威廉斯的影响,英国的伊格尔顿着重从艺术的文化生产角度来论证文学艺术问题,成为一种文化生产美学。在美国,詹姆斯看到文学批评已取得独立地位,批评已从传统的价值判断转向对文本的解释,于是他试图从文化角度来解释文学艺术,建立一种文化阐释美学批评。这种文化阐释的理论批评是以作品文本为中心,通过形式、意识等因素,在其中发掘和阐释它所包含的意识形态,所压制的欲望和生产方式的内容。这是以马克思主义的生产方式作为历史基础,吸收结构主义、精神分析,对艺术文本进行多样解释的理论。这种文化阐释批评在对后现代艺术的批评中显示出显著的理论力量。总之,20 世纪马克思主义文艺理论文化阐释角度的出现有别于以往对经济基础和上层建筑关系的褊狭理解,同时也不同于西方某些忽视社会历史文化因素的文化哲学,它是将文化因素和社会因素结合起来进行文学艺术研究的,这为马克思主义文艺理论开辟了新的理论空间。

三

从根本上讲,马克思主义是革命的、批判的,同时也是开放的体系。马克思主义之所以能获得世界性历史性的意义,就是因为它是在吸收和改造两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的成果的基础上形成起来的。同样,马克思恩格斯所创立的马克思主义文艺理论也是在批判继承人类文艺理论遗产的基础上建立起来并得到发展的。20 世纪面临人类社会历史的深刻变化,面临文化艺术的深刻变化,人们在

新的探索中涌现出种种新的思潮、新的理论、新的观念。20 世纪马克思主义文艺理论要取得新的发展，在坚守马克思主义文艺理论的基本原理的同时，必然要面对新世纪文艺理论出现的种种新流派、新理论，并向它们开放，同它们展开对话。事实证明，封闭必然僵化，只有开放和对话才能获得发展的动力，才能使自己充满生机，才能紧紧把握时代和实践的脉搏，把马克思主义文艺理论推向前进。

在 20 世纪马克思主义文艺理论所包含的苏联形态、中国形态和西方形态中，我们可以清晰看到 20 世纪马克思主义文艺理论如何从封闭走向开放，从对立走向对话的曲折多彩的发展过程。

19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文艺理论崛起，以普列汉诺夫和列宁为代表的马克思主义者独立地将马克思主义理论运用于俄国文学理论批评，他们所创立的俄国马克思主义文艺理论批评，既同马克思主义有直接的渊源关系，充满革命批判精神，同时又向俄国美学和文艺理论的优秀遗产开放，同俄国革命民主主义美学和文艺批评有血肉的联系。俄国革命民主主义美学关于"美是生活"、"文学是生活的教科书"等一系列重要美学、文艺学思想，对普列汉诺夫和列宁文艺思想的形成都有直接的影响。在某种意义上讲，他们是通过俄国革命民主主义走向马克思主义，前者是他们走向后者的中介和桥梁。他们的马克思主义文艺理论并不拒绝本民族进步的思想文化遗产，并不同他们相对立，而是向它们开放，同他们相结合的。

十月革命后，列宁同否定人类文化遗产的无产阶级文化派作了坚决的斗争，指出"无产阶级文化并不是从天上掉下来的"，"只有确切地了解到人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化"。[①] 尽管如此，苏联文艺理论界的一些人在"左"的思潮的影响下，以"纯正"的马克思主义者自居，把自己封闭起来，独立起来，完全堵塞了马克思主义文艺理论发展的道路。首先，对本民族的文艺理论遗产采取褊狭的态度，只承认俄国革命民主主义美学和文艺批评，拒绝其他文艺理论流派，对既重视传统又重视吸取欧洲

① 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983 年，第 106 页。

科学成就的以维谢洛夫斯基为代表的俄国文艺学学院派采取否定批判的态度,指责他们搞资产阶级形式主义和实证主义。其次,排斥国内其他文艺理论流派,视他们为异端并加以否定和批判。20 世纪俄罗斯文艺理论发展过程中,出现了一种十分奇特的现象:一些具有国际影响的文艺理论流派和代表人物,如俄国形式主义、巴赫金、普洛普、洛特曼等等,在俄国无一例外都遭到批判。再次,拒绝国外的美学和文艺理论,把它们斥之为资产阶级美学和文艺理论和修正主义美学和文艺理论。"二战"以后的冷战时代,在批判"世界主义"的声浪中,国外的美学和文艺理论完全被当做批判对象看待。在苏联的马克思主义美学史的教科书中,存在主义、心理分析、结构主义等国外文艺理论流派,并不被看成论战和对话对象,而看成是"马克思主义的重要敌人"。[1]

50—60 年代以后,苏联社会生活和文化生活发生重大变化,苏联马克思主义文艺理论也发生重大变化,在坚守马克思主义文艺理论基本原则的同时,同其他文艺理论流派的关系从封闭走向开放,从尖锐对立走向积极对话。在对待民族文艺理论遗产方面,改变独专俄国民主主义美学和文学批评的褊狭态度,对俄国文艺学学院派给予正面的积极的评价,著名的马克思主义文艺学家尼古拉耶夫在《马克思列宁主义文艺学》(1983)中,用整整一章论述俄国早期马克思主义文艺学同俄国文艺学学院派的关系。他指出,"经院学派和马克思主义文艺学的联系问题具有严肃的历史意义。只有理解这个问题,才能具体认识我国文学科学史中,包括苏联文艺学产生年代的某些现象"[2],在对待国外文艺学其他文艺理论流派方面也有很大变化,形式主义、普洛普、巴赫金、洛特曼等流派和人物得到了正确的评价,国外美学文艺学也开始介绍过来。苏联的美学文艺学著作指出:"要使马克思主义美学得到卓有成效的发展,就要仔细研究并批判地了解世界美学思想,古典的东西和现代东西的全部经验,而且也要跟思想上的对手进行日益广泛

① 卡冈:《马克思主义美学史》,北京大学出版社,1987 年,第 235 页。

② 尼古拉耶夫:《马克思列宁主义文艺学》,安徽文艺出版社,1986 年,第 152 页。

的对话。"[1]

向国内外其他文艺理论流派开放,同他们展开对话,其结果是给苏联马克思主义文艺理论的发展带来了生机和活力,使其面貌焕然一新。俄国革命民主主义美学和文学批评,俄国马克思主义文艺理论,都有深厚的历史主义传统,在苏联文艺学出现形式主义和结构主义时,苏联的马克思主义文艺理论前后采取两种不同态度。在20—30年代,他们对形式主义采取否定的态度,拒绝对话。到了60年代,洛特曼结构符号文艺学出现时,开始也受批判,后来情况有了变化,人们试图将历史主义同结构主义结合起来。洛特曼指出,"结构主义,并非历史主义的敌人",老一辈文艺学家利哈乔夫也指出,"重要的是,在俄罗斯结构主义研究系统中越来越顽强地流露出历史主义的态度,它归根到底将结构主义变成非结构主义,因为历史主义摧毁着结构主义,同时又允许从中吸收最好的因素"[2]。在普洛普、巴赫金、洛特曼这些文艺学家身上,我们看到历史主义和形式主义、结构主义并不是对立的,而是融合的,他们的理论探索使形式研究和内容研究的融合、结构研究和历史研究的结合、内部研究和外部研究的贯通成为可能,这种研究既认同俄国马克思主义文艺理论对社会历史文化语境的关注,克服其忽视艺术特征和形式结构的不足,又吸收西方文艺学对形式结构的重视,纠正其脱离社会历史文化语境的偏颇,这就为马克思主义文艺理论的创新和发展找到新的出路,开拓了新的理论空间。

中国的马克思主义文艺理论同苏联的马克思主义文艺理论一样,也同样走过了从封闭到开放,从对立到对话的过程。改革开放以前虽然也提出"建设中国马克思主义文艺理论"的口号,但并不重视中国古代文艺理论,对外也只是倾向苏联文艺理论,对西方文艺理论,特别是西方当代文艺理论一概排斥,斥之为资产阶级文艺理论。新时期以后的情况有很大变化,在马克思主义的指导下,一手伸向古代文艺理论,

---

[1] 卡冈:《马克思主义美学史》,北京大学出版社,1987年,第281页。

[2] 利哈乔夫:《关于文学研究的思考》,《解读俄罗斯》,北京大学出版社,2003年,第315页。

从历史文化经验吸取有益的成分，寻求马克思主义文艺理论与中国传统文艺理论的结合点，试图完成古代文论的现代转换；另一手伸向外国文论，特别是当代外国文论，当代西方马克思主义文论，对其进行具体的科学的分析，对其中合理的因素加以批判地吸收，变成丰富和发展马克思主义文艺理论的有益材料。在中外文艺理论的对话中，中国马克思主义文艺理论结束了封闭、停滞、单调的状况，出现了主导、多样、创新的局面，获得了新的生机。

在开放这个问题上，西方马克思主义文艺理论出现了同苏联马克思主义文艺理论和中国马克思主义文艺理论完全不同的新情况。如果说后者同其他文艺理论是从封闭走向开放，从对立走向对话，那么西方马克思主义文艺理论从它产生开始便出现了开放性的特征。西方马克思主义文艺理论有三个主要特征：回到马克思，发掘和重新阐释马克思；向西方当代思想文化成果开放，致力于马克思主义文艺理论同其他文艺理论的融合；运用马克思主义基本原理和当代思想文化成果，去面对和解决当代西方社会文化艺术问题。如果说回到原点、开放和面向现实这三个特征，同马克思主义文艺理论其他形态相比较，开放性应当说是西方马克思主义文艺理论最重要的、最具有本质意义的特征。西方马克思主义文艺理论所取得的有价值的理论成果和自身存在的局限，应当说都是同这个重要特征密切相关的。

西方马克思主义文艺理论家往往把马克思主义同某些当代哲学社会科学理论结合起来，形成了诸如存在主义的马克思主义文艺理论、精神分析学的马克思主义文艺理论、结构主义的马克思主义文艺理论等马克思主义文艺理论流派，这些流派的理论现实涉及许多重要的文艺理论问题，对马克思主义文艺理论作了新的开拓。下面举几个例子。

1. 萨特的存在主义马克思主义文艺理论

萨特的文学理论是以其存在主义哲学为基础，吸收了马克思主义的某些观点加以融合，从而形成存在主义的马克思主义文艺理论。他的存在主义核心概念是自由，他把人的本质和文学的本质都同自由、存在联系在一起。在他看来，作者写作的深层动机在于在世界上实现自己的自由，读者阅读在本质上也是自由的。然而他也看到在阶级社会

文学存在自由本质的异化,写作和阅读都是不自由的。因此他提出“介入说”,主张文学家要通过自己的写作干预生活,介入社会生活,为争取自由而斗争。萨特这种存在主义马克思主义文艺理论,有别于马克思主义从外部理解历史的方式,强调个人主观体验的方式,充满人文主义精神和对资本主义种种异化现象的强烈批判,然而过分强调脱离社会客观必然性的个人自由,过分夸大文艺的社会作用。

2. 精神分析马克思主义文艺理论

弗洛伊德的精神分析学说对20世纪社会文化思想和文艺理论都有重大的影响,西方马克思主义文艺理论在马克思主义和精神分析学说的结合方面做了种种努力,也存在不少问题。这方面最有代表性的人物是马尔库塞,他认为资本主义造成对人的“爱欲”本身的压抑,对人性的异化,要创造条件,特别是通过艺术和审美进行心理和本能的革命,消除异化,造就新感情,解放“爱欲”,达到解放人的目的。这种看法对资本主义的批判相当尖锐,但抹杀了异化的私有制根源,同时所谓心理革命也无法触动社会政治经济结构。之后,弗洛姆也试图在马克思和弗洛伊德之间架构桥梁,达到社会学和心理学的结合。他所提出的通过“给予”的爱,体现了人的社会性和情欲、本能的统一,达到人与人之间的新的融合,确立了人的完整性,为文艺提供人学基础。他的“社会无意识论”认为每个社会都有社会意识和被社会压抑的社会无意识,作家通过创作把无意识表现出来的过程就是超越社会意识压抑的过程,就是社会无意识和社会意识相互冲突和协调的过程。弗洛姆在某种程度上运用了马克思主义,克服了弗洛伊德非社会性的泛性论的缺陷。

3. 结构主义的马克思主义文艺理论

西方马克思主义文论也受到西方重要思想文化思想——结构主义的影响,形成结构主义的马克思主义文艺理论。这方面的重要代表戈德曼深受结构主义的影响,注重从文学社会学的角度研究文学问题。他提出文学作品就是一个有意义的结构,这个结构一方面涉及作品各部分内容要素之间的整体关系,另一方面又同整个社会有内在的联系。

这是他对结构主义进行改造,试图通过结构这个概念把作品的内容同社会历史相贯通。为此,他强调"有意义的结构",不是僵化静止的结构,而是处于不断的运动和变化之中,是具有历史性、运动性和开放性的结构。"有意义的结构"的形成乃是个体和所属的集体通过不断的"顺应"和"同化",通过不断的对抗达到平衡的过程,旧的结构不断被新的结构所取代的过程。

西方马克思主义文艺理论向西方当代哲学社会科学理论的开放,同它们的结合是一个十分复杂的现象。应当承认,这种开放和结合给马克思主义文艺理论带来了生机和活力,以往一些被传统马克思主义文艺理论所忽视的问题,没有得到认真探讨和解决的问题被提出了。同时也进行了比较深入的思考,如艺术的审美特性问题,艺术生产实践问题,艺术活动的主体能动性问题,艺术文本的自主性问题,艺术文本的形式结构、语言问题,等等。这些问题虽然无法得到完全的解决,但这种开放和结合给文艺理论的发展带来新的思路和新的启示。同时也应当看到,在这种开放和结合过程中,如何既大胆吸收营养,充实和发展自己,又坚持自己的基本原则和方法,也是一个十分严肃的问题。在一些西方马克思主义文论家身上,他们在这种开放和结合的过程中,在他们马克思主义文艺理论新的探索中,很重视坚持马克思主义的批判精神,对资本主义异化现象和文化现象进行强烈的批判,同时在同其他思潮结合中也很重视社会历史分析的科学方法,如西马的文化研究就不同于一般西方文化哲学,排斥文化的社会历史因素,比较重视文化问题同社会历史因素的结合,西马在语言转向中也始终保持着马克思主义文论对艺术分析的社会历史维度,深化对艺术的意识形态分析。然而,在另一些西方马克思主义文论家身上,也可以看到明显的局限,他们向其他思想理论流派的开放往往是一种混合,在一些局部问题上可能吸收一些有益的理论见解,但在整体上往往陷入唯心主义的泥淖,离开了历史唯物主义,离开了马克思主义的基本立场,例如把性欲本能的受压抑和解放,看成是当代资本主义社会的弊病和未来社会的理想。

20 世纪马克思主义文艺理论走过的历史道路,说明马克思主义文艺理论的发展,必须正确处理好坚守和发展、破和立、固本和开放、自主

和对话等一系列重要关系。如果只讲批判和斗争,把自己封闭起来,拒绝对话,其结果必然堵塞自己的发展道路,使自己变得越来越贫乏,越来越单调,只有坚持开放,坚持对话,马克思主义文艺理论才能不断开拓新的理论空间,使自己变得越来越丰富,越来越生机勃勃。

四

在20世纪马克思主义文艺理论国别史研究中,我们坚持了"历史优先、现实品格、文化阐释"的编写原则。

1. *历史优先*

马克思主义文论都是产生在特定的历史时期里的。它之所以成为具有真理性的理论,就在于它扎根于具体历史的土壤中,有鲜明的时代问题意识。特定的历史时代面临着独特的问题,马克思主义的经典作家正是为了解答这些时代性的问题,针对具体的作家作品或文艺思潮或文艺现象,才发表了对于文艺问题的看法。所以"历史"是马克思主义文艺理论产生的根据。今天我们要研究马克思主义文艺理论及其发展,就必须把马克思主义文艺理论置放到原有历史语境中把握,寻绎其产生的历史根据,才可能揭示它的本来面貌,并给予公允的历史地位,作出正确而深刻的评价,马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中批评费尔巴哈"撇开历史的进程,把宗教感情固定为独立的东西"[①]的论点,对我们具有指导意义。

"不能撇开历史"的关键问题在于如何能把"历史优先"做得彻底。这里我们遇到了一个问题,即历史是过去人们的实践,我们编史的人一般又没有生活在那个历史时段中参加实践,即或亲自经历过那段历史,参加了一些实践,但所感所知也只是局部性的,在这种情况下,我们如何能掌握马克思主义文艺理论所产生的那段历史呢?通常的做法就是

---

① 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1995年,第56页。

去读相关的历史著作，寻找相关的资料。但这里又产生了问题：你如何知道根据某个作者编写的历史著作是真实的呢？你寻找到的历史资料是否一定具有代表性呢？于是我们就需要在"量"上和"质"上加以比较和鉴别。掌握前人实践的历史需要掌握大"量"的资料，尤其是大量的原始资料，通过对这些资料的比较鉴别，去粗取精，去伪存真，这样才能达到一定"质"的把握。这需要花力气，不可找到什么就是什么。

社会生活的本质是实践的。历史作为前人的实践，其中一定有历史实践中提出的突出问题，真理性的东西就是根据实践中的问题提出来的。因此寻绎具有核心意义的问题应该是把握历史语境的关键所在。例如，为什么我们说毛泽东1942年的《在延安文艺座谈会上的讲话》是基本正确的，因为毛泽东正确地提出抗日战争时期的紧迫问题并给予符合现实感的回答；为什么说毛泽东支持的1966年提出的"文艺是无产阶级专政的工具"是不对的，因为这个说法不符合那个历史时期的基本的社会问题，是对那个历史时期基本社会问题的误判的结果；等等。

2. 现实品格

我们编写的是历史，当然要忠实于历史，不能胡编乱造。这是不待言的。但是马克思告诉我们："哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。"[①]其实这句话对于写历史的史家也是适用的。我们今天编写马克思主义文论史的意义，不仅仅是因为马克思主义文论有一个历史发展过程，需要把它的历史发展过程写出来，还其历史的真面貌；更重要的是马克思主义文论对于今天的文艺现实仍然具有重要意义，我们把它梳理出来可以对于今天现实存在的文学艺术问题的观察与解决有所助益。马克思说："……在这些革命中，使死人复生为了赞扬新的斗争，而不是为了拙劣地模仿旧的斗争，是为了想象中夸大某一任务，而不是为了回避在现实中解决这个任务，是为了再度找到革

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第57页。

命的精神,而不是为了让革命精神重行游荡。"[①]马克思这段话所讲的欧洲资产阶级革命在如何利用旧的传统,但所强调的是人们翻找历史往往是为了现实,这对我们是有启发的。因此,在写史中,虽然不必直接写出马克思主义文艺理论对于解决哪些现实文艺问题仍有意义,但在选择重点观点和时段等问题的时候,应暗含现实关怀,真正做到古为今用、以史为鉴,使我们写出来的马克思主义文论史具有现实品格。

我们考察历史与考察现实是一样的,做到既"从客体的或直观的形式去理解",同时又"从主观方面去理解",[②]我们主观对于现实文艺问题的理解,直接关系到我们所写的文论史的面貌。所谓带着问题去写,也许是必要的。例如,在现实文艺创作中,存在一个是谁创造历史的问题。历史是由帝王将相创造,还是由劳动人民创造?帝王将相是历史的主角还是劳动人民是历史的主角?我们应该把希望寄托在谁身上?是寄托在好皇帝身上?寄托在清官身上?我们是用历史唯物主义去回答还是用历史唯心主义去回答?当然,我们这样说的时候,也不是一味排斥由帝王当主角的历史剧,这里要分清楚有一些作家的确是在利用历史剧来说事,现实的问题不好说,借历史人物来说,借历史人物来回应现实中的问题。关于唯物史观的文艺理论,在马克思主义的文论中是很重要的一个方面,我们写作时是否可以把现实的文艺问题隐含进来呢?

这样一来,会不会产生某种误解呢?误解是可能的,有时甚至是不可避免的,但是我们似乎不必过分担心这种误解。首先是因为历史都是后人根据一定的观点写的,绝对地恢复历史原貌的可能很小。其次,因为接受者本身具有主体性,接受者追求时代精神,有些误解就可能属于一种时代的误读,这就有它一定的时代合理性(也有局限性),从而获得价值。马克思说:"无疑地,路易十四时期的法国戏剧家从理论上所构想的那三一律,是建立在对希腊戏剧(和它的说明者亚里斯多德)

---

① 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》(1855—1852),《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年,第586页。

② 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第58页。

不正确的理解上。但是另一方面,同样无疑地,他们正是按照他们自己艺术的需要来理解希腊人的,因而在达斯和其他的人向他们正确解说了亚里斯多德之后,还长久地固持着这种所谓的'古典'戏剧。"[①]有时候,带有主观性的不正确的理解恰好是符合时代需要的普遍的理解。尽管这样说,我们还是不能也不必要故意去曲解马克思主义文论。

3. 文化阐释

马克思主义对于旧的文化传统来说,无疑是一种新鲜事物。但是一种理论不论如何新鲜,都必然带有传统文化的印记。文化的历史继承性问题是无法抹杀的。马克思说:"人们创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲的创造,并不是在他们自己选择的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。一切已死先辈的传统,像噩梦一样纠缠着活人的头脑。"[②]实际上,马克思主义的经典作家也是在特定的文化传统中成长的,他们浸润在特定的文化氛围中,他们在进行马克思主义文论创造的时候,自觉不自觉地都处在自己民族文化的影响下,所以他们提出的文论观念总是带有民族文化的烙印。既然不同民族国家的马克思主义经典作家带有本民族国家的文化烙印,这样马克思主义文论形成了文化多样性,这是必然的。

因为马克思主义文论本身具有文化多样性,那么我们在写马克思主义文论的时候,对已有的马克思主义文论进行文化阐释,也应该是水到渠成的事情。"西方"文化这个概念还太泛。应该在"西方"文化中辨认出文化的不同来。"东方"文化这个概念也还太泛,应该从"东方"文化中辨认出不同的文化来。例如,斯达尔夫人曾论述过欧洲北方文学与南方文学的不同,南方文学以希腊的荷马为鼻祖,北方文学以爱尔兰行吟诗人莪相为渊源。欧洲的南方文学与北方文学有许多差异,这些差异所反映出来的是文化的差异,其中与宗教上的差异又有很大的差别。同样,中国的以《诗经》为代表的北方文学,和以楚辞为代表的

① 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷,人民文学出版社,1960 年,第 190 页。

② 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》(1855—1852),人民出版社,1995 年,第 585 页。

南方文学形态不同，其根据也是南北文化的差异。如果把这种文化差异提到各国的马克思主义文论领域来讨论，那么德国的、俄国的、中国的、日本的、法国的、英国的、美国的，都应该尽可能考虑到它们文化的不同，给出多样的文化阐释，不能笼统地仅停留在西方与东方这个大区域性的概念上面。

进一步的问题是，如何理解文化阐释？一种是把传统文化的影响看成是马克思主义文论对某些传统文化思想资料吸收；一种是把传统文化作为马克思主义文论的思想理论的来源之一；一种是把传统文化影响看成是马克思主义文论的文化渊源，其中包括思维方式和某些思想资料。这三种看法哪一种更符合实际呢？可能第三种看法更符合实际。这样，我们的文化阐释就要深入到文化思维模式的阐释中，从这样一个深层次来谈文化多样性问题。毛泽东文艺思想首先是自觉不自觉地与中国古代传统文化的思维方式相关，如他在《在鲁迅艺术学院的讲话》，把作品比喻成“饭菜”，饭菜既要有营养，又要有味道。作品也有“营养”与“美味”问题。这样毛泽东就不自觉地返回到古代文论的以味论诗的思路上去，不过提出了一个新的观念，这就是“营养”问题。此外马克思主义文论也会吸收传统文化的某些思想资料。如毛泽东文艺思想中的“无论诗文，切者斯美”的说法，“旧瓶装新酒”的说法，“文武”两个队伍概念，“普及与提高”的概念，“为中国老百姓所喜闻乐见”的说法，“百花齐放”、“推陈出新”的概念，“古为今用，洋为今用”的提法，把旧剧目分成“有利”、“有害”、“无害”的说法，批评“帝王将相”“才子佳人”占领舞台的说法，等等，都是从传统文化中出来的。对于这些传统文化中思想资料的吸收，就要联系古今的实际做出具体诠释，梳理其转化的脉络。

五

“20世纪马克思主义文艺理论国别研究”是教育部人文社会科学重点研究基地重大项目（2001年12月批准立项）、国家社会科学基金

重点项目(2002年2月批准立项)、北京师范大学211工程二期重点学科建设项目(2003年立项)。这个项目在时间上涵盖一个世纪,在空间上包括东西方七个国家,是一次从国别角度全面展现20世纪马克思主义文艺理论发展历史的尝试。据了解,目前国内外尚无如此规模、如此视野的20世纪马克思主义文艺理论发展史。

项目的规模和难度,来自各方面的高度重视和大力支持,曾经使我们承受相当大的压力,同时也激发我们打造学术精品的决心。为了完成这项既有重要理论价值又有很大难度的任务,我们确定了"历史优先、现实品格、文化阐释"十二字编写方针,集中了校内外一批精通国别语言又有较高理论素养的专家,成立了中、俄、日、德、法、英、美七个国别课题组,其间先后召开了三次课题研讨会(2002年7月,2004年1月,2007年1月),对编写方针、编写提纲和七卷书稿反复进行审定、研讨,有些卷还请有关专家专门审定。从立项到最后审订定稿,其间历经七载。依靠集体的努力,最后终于在2008年底2009年初完成书稿,交付出版。

回顾七年的艰苦工作历程,我们深感本书是全体撰写人员通力合作的成果,是集体学术积累和学术智慧的结晶。此外,吴元迈研究员一直支持和关心本课题的研究,王一川、冯宪光、史忠义、周小仪等教授也多次参加课题的讨论,并对其中一些书稿进行审定,提出许多宝贵的意见。对大家的辛勤劳动和深厚友情,我们牢记在心。

项目的立项编写和出版,得到了教育部社科司、全国社科基金办公室、北京市社科联和出版基金办公室、北京师范大学文学院和北京大学出版社各方面的关心和大力支持,责编张文礼也付出了辛勤的劳动,对此我们表示衷心感谢。

由于掌握的材料所限,本书难以完全概括20世纪马克思主义文艺理论发展的方方面面;同时由于是集体编写,各卷、各部分也存在一些差异。全书肯定存在不少缺点和不足,我们诚恳希望同行和读者批评指正。

程正民　童庆炳

目 录

第一章　20世纪德国马克思主义文艺思想的发生

一　现代主义激流中的马克思主义

自1888年到1918年,威廉帝国时期的德国孕育了20世纪初的马克思主义文艺思想。1871年,普鲁士一统德意志帝国。统一加快了德国从传统农业国家向现代工业国家迈进的步伐,为德国经济的快速发展铺平了道路,也改变了德意志帝国的社会结构:农民纷纷流入城市谋生,大量的产业工人出现了。进而,工人阶级及其政党的迅速壮大,这势必给资产者的权力统治带来不小的麻烦。因而,俾斯麦于1878年颁布了《镇压社会民主党企图危害社会治安的法令》(又名《反社会党人非常法》),法令主张由政府出钱资助社会保险,其目的在于借助这些改善工人经济状况的措施,缓和阶级矛盾,扼制社会主义工人党的发展。然而,"特别法"不能也不可能给予工人以相应的政治权利,普鲁士的议会制度限制了选举权的比例:直到1918年,普鲁士仍然保留着三级会议制,即选民按其缴纳赋税的数目被分为三个等级(每个等级人数不同,呈现金字塔式的结构,而议员数目却一致),因此在俾斯麦时期,具有选举权的工人比例仍然相当低。对于德国来说,"统一虽已实现,但实现得太晚——人们对此并不感到兴高采烈,尤其是在西南部更是如此。民主思想活跃的地方,痛感贻误了1848年的良机"①。废除三级选举制的要求自然成了德国工人运动的重要目标。

然而,民主在威廉帝国时期举步维艰。年轻的威廉二世与年迈的

---

① 恩斯特·约翰,耶尔格·容克尔:《德意志近百年文化史》,史卓毅译,陕西人民出版社,1986年,第17页。

俾斯麦宰相之间的矛盾冲突愈演愈烈，最终皇帝取得了胜利，他解除了俾斯麦的宰相职务，并撤销了《反社会党人非常法》，但阶级矛盾却更为激化。工业帝国的发展加剧了资产者和无产者之间的矛盾，德国国内的工人运动此起彼伏，空前高涨。产业工人的政治觉悟逐渐成熟，并开始组建自己的政党。1863 年，斐迪南·拉萨尔（Ferdinand Lassalle, 1825—1864）在莱比锡领导创建的“全德工人联合会”，在由拉萨尔起草的全德意志工人联合会纲领中，明确规定了要废除三级会议的代选制度；1869 年，威廉·李卜克内西（Wilhelm Liebknecht, 1826—1900）和倍倍尔（August Bebel, 1840—1913）领导创建了爱森纳赫派，要求铲除阶级统治、建立自由的人民国家、实行法定的工作时间、禁止童工、限制女工、普及义务教育等。

1875 年秋，这两个工人政党合并组建德国社会工人党（SAPD），并于 1890 年改称德国社会民主党（SPD）。德国社会民主党把议会看做是斗争场所，教育工人成为国家公民，并为国家公民的身份而斗争。社会民主党也有他们的民族宗旨，1907 年，巴伐利亚的社会民主党领导人福尔马尔（Georg von Vollmar）说道：

> 说我们没有祖国是不对的……我知道，社会主义必须是国际性的，我也知道它为什么是国际性的。但是，对人类之爱一时一刻也不能阻挡我成为一个优秀的德国人，正像这种爱不能阻挡他人成为一个优秀的法国人或意大利人一样。我们越是承认各国人民有共同的文化兴趣，诅咒和反对各国人民相互被煽起的不满情绪，我们就越是不能相信消灭民族的主张，以及使各民族消亡成为一个无任何形式的民族大杂烩的乌托邦。[①]

在德国社会民主党的领导下，德国工人阶级展开了各种各样争取政治权利的活动，他们还与第二国际（1889—1914）有着密切的联系。第二国际时期是马克思主义发展的黄金时代。在这个时期，马克思主义发展成一种完备的学说，并且与欧洲工人运动、社会主义运动建

---

① 恩斯特·约翰，耶尔格·容克尔：《德意志近百年文化史》，史卓毅译，陕西人民出版社，1986 年，第 24 页。

立了固定的联系。此后,马克思主义开始向两个方面渗透,一是面向工人,一是走进学院,两者都在第二国际时期发展成熟。值得注意的是,学院派的马克思主义思潮与社会主义工人运动所坚持的政党意识形态之间不能画等号,因为欧洲社会主义工人运动的思想来源比较复杂。

形形色色的思想形态也反映到德国工人政党之间。一般认为,德国社民党内部分为三派:修正派、正统派和激进派。[①] 顾名思义,修正派要对马克思主义进行修正;正统派坚决捍卫马克思主义;激进派则要将马克思主义推向极端。修正派认为马克思主义是一种社会发展理论,并且首先是一种关于资本主义社会及其必然没落的发展理论。他们把马克思的历史唯物主义与康德的伦理学(伦理社会主义)、英国经验主义认识论调和起来,以新康德主义或实证主义对马克思主义的理论主张进行修正和补充。修正派的代表人物是爱德华·伯恩施坦(Eduard Bernstein,1850—1932)。与修正派不同,正统派认为马克思主义是一种哲学学说,是对基本的哲学问题的回答,坚决捍卫马克思主义作为一种哲学理论对欧洲革命的指导意义,其代表人物是考茨基(Karl Kautsky,1854—1938)和梅林(Franz Mehring,1846—1919)。激进派主张用工人罢工、武装斗争的形式来推翻资本主义,代表人物是罗莎·卢森堡(Rosa Luxemburg,1870—1919)。伯恩施坦、考茨基、梅林和卢森堡等也都是第二国际的重要理论家,他们的理论不同程度地影响了当时的革命实践和社会思想运动。

仅有政治斗争还是不够的,无产阶级还需要有正确的文艺思想指导文艺创作。这里我们不妨追溯一下 19 世纪末 20 世纪初德国的文艺思想状况。总体而言,德国世纪之交的文艺思想经历了从自然主义向新现实主义[②]的转变。自然主义是 19 世纪 70 年代在法国流行的文艺思潮,以左拉为代表,是 19 世纪中叶福楼拜现实主义的延伸,主张文艺

---

① 请参阅 Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, Clarendon Press, 1978。

② 此处的"现实主义"与后文梅林所提倡的"现实主义"意义相同,以区别于 19 世纪中叶的"现实主义"。

创作者要深入到现实社会的每一个角落,如实反映社会现实,某种程度上是一种比现实主义还要现实的文艺思潮。自然主义对于揭露社会的阴暗面有一定的积极作用,然而没有体现出一种积极的价值观念,只是激起读者对贫困者的同情,却不能给人们指出一个明确的方向:究竟是谁导致了贫困?但自然主义在欧洲颇有影响,在德国也形成了潮流,比如霍普特曼(Gerhart Hauptmann,1862—1946)、苏德曼(Hermann Sudermann,1857—1928)等人的创作就集中体现了自然主义的风格。

继自然主义之后,另外一股新的文艺思潮是印象主义,它同样来源于法国。1874年,法国画家莫奈(Claude Monet,1840—1926)在巴黎展出了一幅名为《印象·日出》的绘画,很快在欧洲范围内引起广泛反响。在德国文艺界,从19世纪90年代到20世纪20年代,印象主义也逐步发展成为一个重要流派。印象主义的绘画排斥了自然主义所关注的对社会底层日常生活的描绘,而关注于人的精神世界。印象主义在文学创作领域同绘画领域是一致的,通过一些晦涩的、相互矛盾的辞藻去反映人的不可捉摸、稍纵即逝的精神世界,企图达到现象和本质的统一。他们对描绘的客体采取一种消极的态度,不予理会,追求情感和情绪的层次。代表人物抒情诗人理查德·戴默尔(Richard Dehmel,1863—1920)、作家德特勒夫·封·李林克隆(Detlev von Liliencron ,1844—1909)、彼特·希勒(Peter Hille,1854—1904)、古斯塔夫·法尔克。格奥尔格(Stefan George,1868—1933)、霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal,1874—1929)、里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926)等人的诗歌很好地体现了那种瞬间即逝的情感。然而,在普通大众读来,他们的诗歌意象斑驳陆离,解读起来实在费劲,所反映的思想与现实相比过于朦胧而无法捕捉,更不能调动革命的积极性。

19世纪80年代,象征主义作为另一股新思潮在欧洲兴起,某种程度上是对自然主义的反动。这一流派因让·莫雷亚斯(Jean Moreas,1856—1910)《象征主义宣言》一文而得名,但波德莱尔和兰波的诗歌对象征主义的影响更大。波德莱尔等人的诗歌凭借神秘的意象捕捉不可言语的情绪,传达理性无法追溯到的微妙的内心世界。象征主义—颓废派的表现手法很快传到维也纳、柏林、意大利、俄国、挪威及整个欧

洲;它不仅影响了文学,也影响了音乐、戏剧等其他艺术创作。挪威人易卜生的作品在1880年代受到整个欧洲的热捧,他的创作思想可以说体现了自然主义到象征主义的转向:前期受到自然主义的影响,后期的创作采纳了象征主义的观念和技巧。德国人瓦格纳的音乐更被视为象征主义的典范,甚至被法国人认为是象征主义的创始人。他将各门艺术融入音乐、戏剧之中,认为艺术的拯救功能会促使人们摆脱资产阶级唯利是图的市侩作风。象征主义同样影响了俄国作家的创作,不过,它在俄国遭遇的却是托尔斯泰的批评,尽管托尔斯泰后来皈依了神秘的基督教——与俄国国教东正教不同的派别。托尔斯泰认为这种新的创作风格是精英式的,文风晦涩,与人民相距甚远。他主张创作要接近人民的生活,反映人民的苦难,而他自己也放弃了所有的财产。托尔斯泰对劳动人民真挚的情感以及反映劳苦大众的作品让卢森堡等马克思主义者看到了文艺创作的希望——托尔斯泰的伟大之处更在于他对人民疾苦的关心与同情,这正是无产阶级文艺创作所要反映的。

自然主义、印象主义、象征主义,这些艺术思潮在19世纪末20世纪初的德国文艺界有着很大的市场。在威廉二世时期,一些军国主义、帝国主义鼓吹手为迎合皇帝的需要,对德国的文学史肆意篡改,或涂抹或粉饰,适时地吸纳了相关的文艺理论。在20世纪的头20年,印象主义、象征主义等流派成为一种新的潮流,它们开始突破自然主义僵硬的条条框框,从如实描绘现实、叙述故事到表达内心情感、先验的感受,强调艺术的独立性;这些思潮有助于艺术的独立发展,然而与正在兴起的无产阶级文艺美学却显得格格不入。自然主义那种机械地、照相式地模仿现实的做法,逐渐为日益兴起的浪漫派、印象主义、象征主义所替代,它们开始在文学、艺术、建筑等领域彰显各自的风格。纵观世纪之交新的文艺思潮,无论自然主义、印象主义、浪漫派还是象征主义,它们各自都曾发挥了相应的历史作用——每一种思潮的出现都是艺术创作的答案之一,但它们却忽视了另一个逐渐强大的阶级——无产阶级的文艺创作问题。只有马克思主义文艺思想,才真正呼应了无产阶级文艺创作的需求,成为一种新兴的文艺美学思潮。

马克思主义文艺思想的诞生意味着一个新的美学领域的开辟,但

这并不意味着马克思主义文艺美学一经诞生便是一个成熟的理论体系,不可更改。任何有生命力的理论体系都会采取一种开放的姿态,马克思主义也不例外,它在不断地完善中逐渐成熟。历史为马克思主义文艺美学提供了充足的来源,卢梭、伏尔泰、霍尔巴赫、莱辛、海涅、黑格尔等人的思想熔铸为马克思主义的美学起点,现实社会的发展以及对历史的敏锐观察使马克思在关注文艺和美学时有了一种强烈的社会责任感。马克思、恩格斯在19世纪40年代到60年代期间构建了马克思主义美学的理论体系,这一体系想在革命实践和艺术批评两个方面不断完善。最为著名的事件便是马克思、恩格斯对拉萨尔及其剧本《弗兰茨·冯·济金根》的批判。在这场批判中,马克思主义关于艺术本质、历史剧的意义、创作动机以及社会效果得到充分的阐释。

拉萨尔的《弗兰茨·冯·济金根》是创作于1857—1858年间的五幕历史悲剧,取材于16世纪20年代德国一个真实的历史故事,剧本以济金根为主人公,描写了他所领导的一场叛乱。16世纪的德国处于封建诸侯统治之下,新兴的贵族和农民、城市平民为了争取自己的利益,揭竿而起,反对封建诸侯。虽然他们反抗的对象都指向封建诸侯,然而贵族阶级和农民、城市平民阶级的反抗意识和态度是不同的,后者的革命性更为坚决,历史作用也更为重要。然而,拉萨尔在《济金根》中颂扬的却是贵族运动和贵族代表人物,无视农民和城市平民的革命性作用。马克思、恩格斯与拉萨尔之间的争论主要围绕着《济金根》是否真实地反映了当时的历史现实,而非责备拉萨尔没有表现农民运动。拉萨尔并没有认清贵族运动的历史本质,未能揭示出德国当时真实的阶级状况,还歪曲了农民与骑士两个阶级的不同历史作用。

马克思、恩格斯和拉萨尔之间的这场争论,“不仅反映了他们在认识论上的根本分歧,而且也反映了他们之间两种不同历史观的分歧。马克思和恩格斯重视德国农民运动,要求在剧本中显示这个运动的地位和作用;而拉萨尔颂扬贵族运动、贬低农民运动则是由他的历史观决定的。在拉萨尔看来,历史上的农民运动不但‘不是革命的’,而且‘归根到底是彻头彻尾反动的’,他甚至胡说农民运动的反动性终究不亚

于历史上的贵族党派。"[①]马克思、恩格斯以唯物主义历史观有力地批驳了拉萨尔的唯心主义历史观。拉萨尔的错误在于他认识不到历史发展的动力,无视革命群众的历史作用。马、恩与拉萨尔在历史观上的本质区别决定了他们对美、对历史剧、对悲剧的不同看法。在论战中,马、恩多次提到"要莎士比亚化"而非"席勒式",这成为马克思主义美学的重要概念。马克思主义的历史观在文艺创作上的表现并不是一下子就能为人领悟的,后来的马克思主义者梅林在谈到马克思与拉萨尔在《济金根》上的相同时,也未能看到二人之间的本质区别。

可以说,马克思主义美学是在论战中产生的。除了与拉萨尔这场著名的论战外,还批判了以哥特弗里德·金克尔(Johann Gottfried Kinkel,1815—1882)为代表的一群小资产阶级文艺思想,揭露他们惧怕革命的怯懦心态;而对庸俗唯物主义者卡尔·福格特(Karl Vogt,1817—1895)的批判将政治需要与审美理想很好地结合在一起了。而恩格斯的《反杜林论》一书,虽然论述的是马克思的哲学、政治经济学和科学社会主义的思想,却集中阐述了马克思主义美学的哲学基础和方法论。马克思主义哲学—方法论的基本思想可以概括为:辩证唯物主义的世界观,唯物辩证法的方法论,历史唯物主义的社会观。[②] 这是恩格斯对马克思的总体阐释。1883 年马克思逝世后,恩格斯为发展马克思主义作出了巨大的贡献。他编辑出版了《资本论》第二、三卷,并发表了自己的大量著作[以《家庭、私有制和国家的起源》(1884 年)为代表]。恩格斯还在文学领域发展了马克思的学说,他阐明了社会发展、哲学、宗教同文学艺术发展的关系,还提出了无产阶级的现实主义风格——在分析哈克奈斯的《城市姑娘》中,恩格斯提出了文艺创作要真实地再现典型环境中的典型人物这一创作原则。在马克思主义美学的思想宝库中,恩格斯功不可没。

面对马克思、恩格斯丰富的思想财富,他们的学生在面临德国工人运动和文艺界的思想状况时又会如何阐释呢?马、恩逝世后,第二国际

① 许明:《马克思主义美学思想史》,中央编译出版社,1999 年,第 139—140 页。

② 参阅许明《马克思主义美学思想史》,中央编译出版社,1999 年,第 208—209 页。

内部出现了科拉科夫斯基所说的修正派、正统派与激进派之间的激烈论战①。作为新一代马克思主义者,这些19世纪后半期成长起来的马克思和恩格斯的学生们:梅林、考茨基、卢森堡、李卜克内西、蔡特金等人,根据创立和发展国际工人政党与组织领导工人运动的革命实践,丰富了马克思主义的内涵。更为可贵的是,第二国际的核心人物,不仅丰富了马克思主义的政治经济理论,而且在文艺美学领域也颇有建树,写出了大量的文艺评论和有关艺术、美学的著作。他们在列宁美学诞生之前不同程度地丰富了马克思主义文艺理论,同时也启发了后来各个流派的马克思主义。在20世纪马克思主义的发展史上,考茨基、梅林、卢森堡等马克思主义者对自然主义、印象主义、象征主义、新浪漫主义等思想流派的分析,影响了柯尔施、卢卡奇等人的思想发展。这里我们将着重探讨考茨基、梅林和卢森堡三人的文艺思想,以期展现他们在分析文艺现象和政治现实时所持有的认识论和方法论,以及他们对后世马克思主义文艺思想的深远影响。

二 考茨基论艺术与自然

卡尔·考茨基(Karl Kautsky,1854—1938),1854年生于布拉格一个艺术家的家庭。其父约翰·考茨基是戏剧舞台美术家,其母敏·考茨基早期作为演员从事创作活动,后成为知名作家。考茨基的家庭带有浓厚的国际色彩:其外祖父是维也纳人,外祖母是奥地利人,祖父是捷克人,祖母却是波兰人,而考茨基的父母分别是捷克人和德国人。在这样的家庭环境中成长,考茨基必然怀有复杂的民族感情。在尚未接受马克思主义之前,他最初满怀捷克民族主义思想,崇敬科苏特,尤其崇敬加里波第。但从1866年起,考茨基又转向同情奥地利境内的德意志人,希望他们能统一在德意志共和国下。

1873年,考茨基随父母迁居维也纳,次年考入维也纳大学。1875

① 参阅 Leszek Kolakowski: Main Currents of Marxism, Clarendon Press, 1978。

年，考茨基加入奥地利社会民主党，1877年转入德国社会主义工人党。在巴黎公社的影响下，考茨基的思想转向社会主义和与社会主义相联的国际主义，但并未接受马克思的社会主义理论，读得更多的还是路易·勃朗（Louis Blanc，1811—1882）、拉萨尔、杜林、阿尔伯特·朗格（Friedrich Albert Lange，1828—1875），以及资产阶级经济学家、社会学家的著作，特别是穆勒、凯里、斯宾塞和布克尔的书。大学期间，他也曾研读过马克思的《资本论》，但并未因此而接受马克思的经济学观点。实际上，考茨基对达尔文主义抱有强烈的好感，他坦言，“我的历史理论无非是把达尔文主义运用于社会发展”①。其第一部著作《人口增殖对社会进步的影响》就是以达尔文主义为出发点的。他反对马尔萨斯理论，但又承认有机生物都有一种超过食物来源而繁殖的优势，而社会主义如果消灭了贫困的下层阶级，将会面临因普遍富裕而带来的人口过剩的困境，因而社会主义只有在新马尔萨斯主义中找到解决办法。这种思想即使在考茨基转变为一个马克思主义者之后也仍然影响着他。

自从了解了恩格斯的《反杜林论》，考茨基的历史观开始转变。1880年，考茨基接受德国社会民主党“左派”赫希伯格（Karl Hochberg，1853—1885）的邀请，到瑞士苏黎世为《社会科学和社会政治年鉴》、《政治经济学论丛》等杂志撰稿。在此，考茨基结识了伯恩施坦以及其他社会主义运动领袖，并与伯恩施坦结下了深厚的友谊。考茨基一直将伯恩施坦看成“一位强有力的引导人”，将两人的友谊比成“红色的奥雷斯特和彼拉德”。后来在批判修正主义过程中，考茨基对伯恩施坦修正主义的批判并没有过多的针锋相对，更多从侧面阐释自己的观点，似乎与这一段情谊仍有一定关系。当然，更多的还是考茨基思想中的折中主义在作祟。

1881年，考茨基被德国社会民主党派往伦敦，直接接受马克思和恩格斯的指导，但这次见面并没有给马、恩两人留下什么好印象。1883年，在恩格斯、李卜克内西和倍倍尔等人的指导和支持下，考茨基创办

① 考茨基：《一个马克思主义者的成长》，叶至译，北京三联书店，1973年，第5页。

了《新时代》(*Die Neue Zeit*),并担任主编一直到1917年。考茨基对《新时代》的设想是一份理论性和科学性很强的刊物,意欲弥补伯恩施坦《社会民主党人报》政治性较强而理论性不足的特点。在创办刊物期间,他参与了德国社会民主党的活动,逐渐成为第二国际的领导人物。

在第二国际中,"考茨基往往被简单地看做是反对'修正主义'而捍卫马克思主义的正统派。但实际上,考茨基的马克思主义从来都不是辩证的,而是机械的;而且,一些具体的政治术语——考茨基胜过他的改良主义对手时所赢得的形式上的胜利——给人以误解。但考茨基的名声和他对支持者和反对者的影响是不可抹杀的。在马克思主义运动发展的重要阶段,理解在那个生气勃勃的时代考茨基的思想是如何影响社会民主的预设和价值观是非常必要的"①。实际上,考茨基的思想是非常复杂的,他的一生,前期和后期的思想自我矛盾,相互杂糅。一方面,他试图用马克思主义的历史唯物观去解释社会;另一方面,达尔文主义以及前马克思主义的各种思想都在他思想中留有残余。在前期,考茨基对马克思主义的阐释性著作包括《卡尔·马克思的经济学说》(1877年)、《最新社会主义的先驱》(1895年)。在这些著作中,他自觉运用马克思主义阶级分析的观点来阐明法国大革命等重大历史事件。1896年,在批判修正主义的过程中,考茨基发表了《伦理学与唯物主义历史观》(1906年)这本小册子,主要是"为了反对那种硬把康德的伦理学同马克思主义拉扯在一起的企图而写的"②。但后来,考茨基的马克思主义越发显得僵硬时,他才于1922年写了《一个马克思主义者的成长》一书,回顾他作为一个马克思主义者的成长过程,并对马克思主义内部出现的争论作了一些说明,同时也想阐释清楚他的马克思主义。从1910年到1938年考茨基在阿姆斯特丹去世之前的近20年间,考茨基的思想处于复杂的变化之中。而在其晚年的著作《历史唯

① Stephen Eric Bronner, "Karl Kaustky and the Twilight of Orthodoxy", *Political Theory*, Vol. 10 No. 4, November 1982, p. 580.

② 考茨基:《一个马克思主义者的成长》,叶至译,北京三联书店,1973年,第25页。

物主义》中，马克思主义的唯物史观、达尔文主义、地理决定论等各种思想糅合在一起。列宁在《无产阶级革命和叛徒考茨基》一书中将考茨基1910年以后的思想转变进行了彻底的批判，但对于考茨基对马克思主义的贡献仍然作了肯定的评价。今天，当我们重新剖析考茨基的马克思主义思想，尤其是他的马克思主义文学思想和美学思想时，我们需要回到历史的语境中。

最能充分体现考茨基美学观点的文章是1910年载于其著作《自然和社会中的增殖与发展》中"论艺术与自然"。在这篇文章中，考茨基运用唯物主义的观点，分析了艺术与自然、艺术生产与物质生产、艺术在资本主义社会的命运、人们认识艺术的能力以及无产阶级艺术的命运等问题。考茨基赞同艺术模仿自然这种观点。这一论断源自古典的有机整体美观念，并无新意，但他特别突出了艺术创作中人的精神作用。考茨基认为，人的精神不仅追求多样化，而且还追求内在的统一性，并使多样化达到一种综合。"多样性的统一性"一直以来都是艺术审美的一个准则。考茨基认为，在审美过程中，每个细节都力图促成一种综合状态。

与此同时，考茨基在新的语境中阐释了"模仿论"。在多样化和各种细节力求制衡的协调过程中，艺术品模仿了自然。不过，这种模仿并非机械地模仿，而是渗透着人的意识，艺术便成为一种有意识的活动。艺术效果来源于艺术家本人，艺术家通过现象揭示精神的天然特征时，应该趋向自然，艺术效果便更为真切。但艺术又不是简单地模仿自然，真正的艺术是通过艺术家创作所产生的印象的多样性而取得的。"海涅的四行诗歌要比费利克斯·丹恩的四卷本小说包含更多的真正艺术，产生更为深刻而复杂的影响。勃克林（Arnold Bocklin，1827—1901）的某幅铅笔速写的简洁线条能使我们浮想联翩，心旷神怡，而安东·冯·维尔涅尔（Anton Alexander von Werner，1843—1915）精雕细刻的巨幅油画却不能吸引我们片刻的注意力。"[①]艺术力求运用比自然更简洁的手段来创作多样化的印象。

---

① 《文艺理论译丛》第1辑，中国文艺联合出版公司，1983年，第70页。

同时，唯物主义也渗入考茨基的文艺思想中。他指出，艺术的任务、风格和内容乃至艺术的生命力都要受到物质条件的制约。当艺术不再产生“多样化的印象”时，艺术的生命力会逐渐走向消亡。在考茨基看来，当技术和经济使得生产趋于简单化和平均化时，艺术也就消亡了。随着生产力的提高，技术条件和经济水平必然会走向更高的水平，创作艺术的手段随着“机械复制时代”的到来，真正的艺术也会逐渐消失。尤其是在现代机器大生产的情况下，艺术已经失去了它原有的“灵韵”。[①] 艺术不是千篇一律的复制品，考茨基强调艺术效果的独特性。对于机械复制生产对艺术的损害，他还特别以建筑艺术为例说明：

> 哥特式建筑的美妙特点之一，是其构造的每个细部各具特色，每根圆柱的柱头，每个引泄雨水的水斗本身都是艺术家按其构思所创造的艺术品，并服从于整个建筑的总体布局。至于至今人们认为还需要建造的大多数哥特式教堂，其所有这些细小部件却已经按照现成的模式来制造了。这类最新式的教堂之令人生厌和单调乏味，则正如古今神殿以其远非虔敬，而且往往充满幽默和嘲讽的格调之丰富多彩使我们赞叹不已一样。[②]

马克思早在其《剩余价值理论》中就指出了艺术生产与物质生产力之间特有的矛盾。艺术生产有其自身的特点，生产率的提高并不能使得艺术生产的效率同步提高，两者之间存在着某种对抗。而人们的审美需求却是随着经济的发展日益增长，这样就出现了审美同艺术生产之间的矛盾，也带来了艺术家创作艺术品的困惑。这样，艺术家与经济生产之间就产生了一种内在的矛盾。而艺术家只有发挥创造的能动性才能克服这对矛盾：“如果说，可以通过易卜生所触动小资产阶级环境来理解他，那么这也并不等于说他消极地顺应了小资产阶级关系所滋生的思想。相反，他奋力企求摆脱小资产阶级的狭隘性和单调性的束缚。”[③]然而这种能动性始终都不能逃离物质社会的制约，但对审美

---

① 参阅瓦尔特·本雅明《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海人民出版社，2006年。

② 《文艺理论译丛》第1辑，中国文艺联合出版公司，1983年，第71页。

③ 同上书，第72页。

的孜孜以求使得人们致力于用艺术的多样化来克服随着生产力提高而日益增长的艺术的单调化。

底层的艺术生产权利在日益细化的分工过程中被直接或间接地剥夺了。考茨基认为，从游牧时代到定居时代的艺术生产中，下层的农民和手工业者们并没有被排除在外。尽管他们深受剥削，没有多少闲暇来从事艺术生产，但他们创作了不少艺术品，在艺术领域仍然占有一席之地。社会生活的公众性和开放性，使得人们形成"某种普遍的、共同一致的艺术感受"（尽管还有各种阶级差别），并逐渐"渗入到人民群众之中，并时而表现为一定的风格感"。不过，随着资本主义的到来，人民群众似乎丧失了追求艺术的能力。技术变革将劳动变成了一种沉闷单调的过程；人们的节假日缩减到最低限度；社会生活的公众性和开放性逐渐消失；曾经作为雅俗共赏的艺术殿堂——教堂及其祈祷仪式，如今被资本主义所形成的新教仪式所取代，而新教仪式丧失了任何独特的艺术性；最重要的是，大城市与日俱增，切断了无产阶级同一切美和审美享受的永恒源泉"大自然"之间的联系。另一方面，资产阶级也丧失了理解艺术的能力。考茨基认为所谓资产阶级艺术，不过是资产阶级暴发户对艺术的附庸风雅而已。考茨基毫不留情地批判了资产阶级艺术，但是他也并不相信无产阶级的艺术创造能力。丧失了审美享受的无产阶级群众对艺术的强烈兴趣虽然会与日俱增，但是他们的愿望却不是那么容易实现的，因为无产阶级首先需要为解决生存问题而不断斗争，所以考茨基并不认为会出现水平超过资产阶级艺术水平的无产阶级艺术。这一点，在当时的理论界是不少人的共同观点。梅林在《艺术和无产阶级》一文中就写到，"人们也必须注意到，不应过高估计艺术对无产阶级解放斗争的作用……只要无产阶级在这个阵地上还进行炽烈的战斗，那从它的母腹中就不能也不会诞生出伟大的艺术"。①

考茨基的以上推断存在着明显的逻辑矛盾。考茨基认为在游牧和定居时代，由于社会生活富于公众性而使得艺术的爱好能够得到广泛流行，而在资本主义社会，社会剥削者资产阶级不能理解艺术，甚或使

---

① 参阅梅林《论文学》，张玉书等译，人民文学出版社，1982年，第266页。

得艺术更加庸俗，公众的文化行为被消解了，无产阶级与艺术源泉之间的联系被无形切断了，因而很难产生伟大的无产阶级艺术。实际上，历史证明，随着经济技术和生产力的发展，19世纪资本主义文化艺术的公共领域日益开放，恐怕其公众性和开放性更胜以往；而且事实上，无产阶级中潜藏着巨大的创造力，在公共社会生活中创造出了自己伟大的文化艺术。此外，考茨基认为智力活动和体力活动是截然分开的，农民、手工业者以及无产阶级迫于生存压力几乎丧失了闲暇，因而从事艺术活动的时间就减少甚至没有了。由此，考茨基认为优秀的无产阶级文学并不能在资本主义社会中产生。而以社会分工来区分艺术活动，并把艺术成就的高低与从事艺术活动的时间挂钩，这样的简单推论显然牵强。

可以看到，考茨基的思想是矛盾芜杂的，旧的哲学体系与新的马克思主义相互纠结，就像一个混合体。例如，他以唯物史观来分析艺术与自然、艺术生产与物质生产之间的关系，并明晰二者之间的内在矛盾，这一点无疑遵循了马克思主义的原则。但是他却从"天才论"角度来解释人们欣赏艺术的能力。他在开篇就提到："欣赏艺术的能力并不是文化修养的结果。它是人生来具有的。"①这就是说，后天的努力并不能培养出较高的文化修养。这显然违背了马克思主义的唯物论基础。

作为一位政治理论家，考茨基的著作更多关注的是阶级冲突与资本主义危机、修正主义、帝国主义、工人运动以及国家与革命的命运。这些政论体现出他并非简单地继承了马克思主义，而是与之有着非常复杂的情感。考茨基的理论框架与和总体结论大致一致，但对结论的推衍评判却发生了变化，比如，考茨基一直不相信农民保护政策，所以当集中土地所有制度在某些方面出现缺陷时，他对无产阶级脱离农民阶级的鼓吹便呈现另一种不同的形式。② 还有，考茨基对暴力革命的认识也与马克思本人存在分歧，他不相信俄国十月革命是完全依靠暴

① 《文艺理论译丛》第1辑，中国文艺联合出版公司，1983年，第68页。

② 参阅 Dick Geary, *Karl Kautsky*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 87。

力来取得无产阶级革命胜利的，认为革命是一种自发的事实，既无法加速，也无法推迟。可以说，“考茨基导向下的马克思主义成为一种官方的教条和失去革命动力的群众运动的表述。他的决定论非常适应一种本质上趋向消极接受温和历史行为的运动。正是这种运动教条——在事实上而非言词上，消减了马克思和恩格斯曾经描述过的对即将来临的革命的热切期望和积极态度”①。

那么如何把握考茨基复杂的马克思主义理论呢？追根溯源，由于深受达尔文主义的影响，达尔文版本的马克思主义恐怕是考茨基的一大特点。他认为，资本主义渐进的、持续的演化最终会到达它自我毁灭的那一天；理论意义上的觉醒和社会反战的进程之间存在着矛盾；无产阶级的自我意识从外界引进而来；需要抛弃那种带有末世论精神的社会主义。② 考茨基以达尔文的进化论印证马克思主义，这种思想渗透进他的文艺思想，使得他从自然角度反观艺术的生产创造，从历史角度考察艺术的兴衰成败，进而对无产阶级艺术做出了他所认为的马克思主义文论思想。然而，到底何谓“正统的马克思主义”？马克思本人的思想也综合了各家之长，考茨基深受达尔文主义思想的影响，不可避免会在他的文艺思想中打上这样那样的印记。必须承认，马克思主义是开放和发展的，马克思主义的文艺思想也是不断发展的，尚有大量的思想空间等待他人去填补，还有大量的文艺问题等着他人去解决。

三　梅林：马克思主义文艺思想的奠基者

弗朗茨·梅林（Franz Mehring，1846—1919），1846年出生于德国波美拉尼亚一个普鲁士军官家庭，从小受到保守的普鲁士精神和宗教的教育。1866年中学毕业后，先后在莱比锡大学和柏林大学学习哲

---

① Lewis A. Coser, "Marxist Thought in the First Quarter of the 20th Century", *The American Journal of Sociology*, The University of Chicago Press, 1972, p. 175.

② 参阅 Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism: Its Growth, and Dissolution*, Volume Ⅱ, Clarendon Press, 1978, p57。

学、历史和文学。在大学里，梅林加入了德国资产阶级激进派民主人基多·维斯（Guido Weiss）和约翰·雅科比（Johann Jacoby）为核心的圈子，参与了他们主编的《未来报》的工作，开始德国文学的研究。维斯和雅科比深受1848年革命精神的影响，他们在19世纪六七十年代仍然致力于“鼓励德国资产阶级反对铺路石容克统治的斗争、唤起资产阶级的革命理想和德国古典人道主义精神”。[①] 梅林的哲学观和美学观深受两人的影响。他将古典文学和三月前革命诗人作为仿效的典范，以唯心主义和浪漫主义的理论来阐释文学的这种衰落，认为这是德国市民阶级思想上的衰落。这一点与维斯等人的杂志基调非常相符。

梅林在早期一直为报纸撰稿，先是在《未来报》，后来在《法兰克福报》、《柏林人民报》等，接触的事件从资产阶级民主政党的活动到反社会党人法的活动，逐渐接触到社会主义工人运动。这一时期的评论文章带有鲜明的报刊风格。作为一位资产阶级民主派报纸的撰稿人，梅林在成长为一位无产阶级战士的过程中经历了迷误、失望、探索、追求，最终觉悟的艰难历程。梅林的最初目的只是想把德国民主势力分散的力量团结起来，共同反抗反动势力，进而实现自由、民主、平等的政治理想。但当梅林看到俾斯麦政府颁布《反社会党人非常法》残酷镇压工人运动，德国社会民主党对此举的软弱态度时，他对资产阶级的民主失望了。这一时期，梅林开始研究马克思和恩格斯的著作，继而放弃了资产阶级民主派的理念，成为一名马克思主义者。1891年，梅林加入德国社会民主党，此时的梅林已值不惑之年！可以想象，这种思想的转变并非脱胎换骨，即使对于像梅林这样深受马克思主义影响的人来说，仍然留有旧的残余。

在梅林的美学思想中，我们时常能够看到旧思想的影子。在其名著《莱辛传奇》的论述中，我们可以发现其马克思主义美学的端倪；而在《美学探索》中，梅林又不时流露出唯心主义的思想，有时影影绰绰，有时甚至异常突出——对于如何使康德美学同历史唯物主

① 参阅约·施拉夫斯坦《梅林传》，邓仁娥等译，人民文学出版社，1989年，第2页。

义结合在一起这一问题，梅林不仅将之束之高阁，还不时以康德美学为指导原则。

1892年，梅林被任命为《自由人民舞台》的主席，在《新时代》和《自由人民舞台》上，梅林就无产阶级艺术和艺术政策同“青年派”展开了争论。从1893年到1898年，梅林用了5年的时间撰写《德国社会民主党史》，此书无疑是马克思和恩格斯去世之后，德国社会民党中马克思主义历史编纂学的高峰。而《卡尔·马克思》一书由于军事检察制度直到1918年才得以出版，这是梅林马克思主义研究的结晶。直到去世，梅林一直站在马克思主义的立场上，撰写了大量的政论文章和美学文章，为我们留下了四卷本的巨著《梅林全集》。

1919年1月15日，罗莎·卢森堡和卡尔·李卜克内西被秘密杀害，卧病在床的73岁老人梅林不胜悲痛，两周后也溘然长逝。像梅林这样享有如此盛誉的马克思主义者在第二国际中恐怕并不多见，他在政治、哲学、美学、文学、史学等诸多领域都有建树，为后人留下了丰富的理论遗产，其《美学探索》、《莱辛传奇》等著作，以马克思主义唯物史家的视角，分析文艺现象，评价历史人物，为他赢得了马克思主义文学思想奠基者的声誉。

下文将对梅林的文艺思想作一简短的述评，以期展现一位马克思主义文艺思想家的风采。

1. 德国古典美学批判

从1898年到1899年间，梅林试图更为详尽地阐释他的美学思想，于是就产生了著名的《美学探索》。此书由十篇并不十分连贯的书评组成，原载于《新时代》，后收入《梅林全集》。这十篇书评针对当时德国出版的十二部传记和论著，围绕康德、歌德与席勒、古典美学与自然美学、G.霍普特曼、霍尔茨、自然主义与无产阶级斗争等专题，阐释了梅林自己的美学思想。梅林非常清楚自己的这种努力所能达到的结果：“凭借历史唯物主义，撰写一部科学的美学，是一项艰巨而又值得一试的任务。下列尝试（指《美学初探》——笔者注）不敢奢望对这座

宏伟的建筑贡献一砖一瓦：充其量只是为建筑工地清除一下荆棘而已。"[①]因而，要理解梅林的美学思想，读者的期待客观上也不能超出梅林自己所定的界限。自然，这不过是梅林的谦辞而已，他绝非一个不研究美学、如他自己所说的只是在美学里"初探"的文艺批评家。在这一组并不系统的文章中，梅林有其明确的审美观，当然这种审美观又的确只是一种探索，与其进行文艺批评的实践往往发生矛盾，以致梅林后来再也没有继续写下去。

《美学初探》(以下简称《初探》)的目的是写出一部审美感在人类社会里发展变化的科学史，并分析在无穷无尽的纷繁杂乱的主观趣味中，这种审美感受是否存在客观原因。只有站在历史唯物主义的基础上，才能对这个问题做出肯定的回答。为了回答这一问题，梅林的首要问题是对旧有的美学体系做出一番批判。《初探》的第一篇便是对康德美学的论述，是一篇关于 M. 克罗伦伯格《康德评传》的书评。

作为批判哲学的一部分，康德的美学见解主要见于第三"批判"，即《判断力批判》。在这部著作里，康德首先将人的内心的能力分成三类：认识能力、愉快与不愉快的情感、欲求能力；在认识能力方面，又分知性、判断力、理性；相应的先天原则是合规律性、合目的性、终极目的；相应的应用范围则是自然、艺术和自由。康德把美感规定为一种自身的能力，一种介于知性和理性之间、认识能力与欲求能力之间的中间环节——即判断力。审美判断力则是以愉快与不愉快的感情为基础的。只有不涉及任何利害，不掺杂魅力(Reiz)吸引的判断力才是纯粹的。属于美的东西只有形式、构图、曲调，而不是色泽、芬芳和音质。纯粹的审美对象是自由的美。康德区分了自由的美和依附的美：自由的美是不以对象应当是什么的概念为前提；依附的美是一种类型具体化了，并以对象的目的为前提。自由美的领域不在艺术之中，而只在自然之中。自然现象越是无心无意，越是不意味什么明确事物，它的美便越是自由的，它的审美效果便越是纯粹的。艺术只有在下列条件下才能称为艺术：我们虽然意识到它是艺术，但是它毕竟表现为自然。天才赋予艺术

---

① 《文艺理论译丛》第2辑，中国文联出版公司，1984年，第6页。

以规律，这种规律具有典型性，并且是自然的。而所有审美能力、趣味、知性、想象力都混合在天才的气质中，这种才能便像天才本身一样不能加以批判的限定。康德将天才的创作解释为没有被反映的天赋，因而，其美学就成为一种使艺术脱离社会生活，形式脱离内容的美学，成为一种主观主义的、形式主义的美学。

如何运用唯物主义的观点对康德美学进行批判，是梅林的首要任务。他必然要反对康德在超感性的思想中寻找美学评价客观原因这一思想。美的评价必然是由历史决定的，而不是"到天空的云雾中去寻根求源"。但梅林的矛盾在于不愿彻底否定康德美学：

> 它从历史上来看，却是一项破天荒的业绩；古往今来的美学把艺术说成是对自然的平板的模拟，或者把它看作哲学的一种委婉的形式，而康德却在德国（它的跃跃欲试的资产阶级独自面临美的艺术的跑道），以一种深思熟虑的、正因此而有点矫揉造作的、但却富于自由而远大的前景的体系，证明艺术乃是一种人类固有的原始的才能。①

言语之中不难显出，梅林通过贬低历史上的美学而提高康德美学在历史上的地位，对康德美学的赞誉之情呼之即出。梅林一边承认一切美学评价都是由历史决定的，一边又不愿否定这种超感觉的思想的历史作用。这里便是梅林自身无法解决的矛盾。

还有，梅林也要批判康德美学与政治和道德的对立这一观点。康德美学将认识机能与欲求机能割裂开来。梅林深知，所有为自身的解放而斗争的阶级都始终把艺术同政治和道德上的目的结合在一起，自然主义、浪漫主义者们将"纯艺术"作为他们的旗帜正是反动思潮的表现。康德美学认为审美对象不是内容，而是形式，艺术是以形式消灭内容。对于这一点，梅林并未加以批驳，在论述康德美学的历史地位时略去了这一点，足见梅林无法清除自己思想中前马克思主义的世界观。但后来梅林毫不犹豫地抛弃了这种妥协的态度，以马克思主义的唯物

---

① 《文艺理论论丛》第2辑，中国文联出版公司，1984年，第17页。

观批判了印象主义。

究竟是什么思想促使梅林在《探索》中一边批判康德，一边又情不自禁地接受康德呢？这与梅林对康德美学的崇敬心理有关。在他看来，康德和席勒形成了美学思想的两座高峰，于是无论18世纪法国人的唯物主义思想，还是歌德的重要的唯物主义倾向，都被置之脑后了。此外，梅林甚至忽略了黑格尔在美学领域所建立的历史功绩。梅林主张对审美观作历史的考察，这一点也必将会引导他去研究黑格尔的美学，但梅林并未做到。在《初探》中，他并未能做到用马克思和恩格斯的理论内容去研究文学艺术，从而从古典美学中剥离出合理的美学思想。

梅林对席勒的评价又纠正了上述偏向。他梳理了席勒与康德的思想承继关系，认为"席勒在认识康德哲学之前就已经是一个康德派了"[1]。但在席勒后期，他摆脱了康德的哲学思想。不可否认，在一段时期内，康德对席勒的影响非常之深。席勒的诗作暗示了康德的理念世界的发展层次。进而，席勒以一种更"积极的性格"，按照自己的方式臆测康德。康德把艺术领域建立起来，作为联系自然领域和自由领域的中间环节，而席勒则希望从自然国家通过美学教育的桥梁到达资产阶级的理性王国——资产阶级理性权利。梅林认为，席勒站在了历史的局限之上，而不是超感觉的基础上，寻求审美判断的可能性，本能地拒绝了康德美学理论中一切死气沉沉的抽象，因而超越了康德。当然，席勒也有其局限性，他没有摆脱资产阶级启蒙学派的普遍偏见，认为他们所代表的是整个人类的启蒙，而不认为它只是属于某个时期。

2. 资产阶级文学史批判

如果梅林的美学思想仅到上述为止，他还不能称为一名真正的"马克思主义文艺思想奠基者"。《初探》并未完整地体现梅林的美学思想。只有全面地考察梅林的文艺批评和文学史思想，我们才能理解

---

[1] 《文艺理论译丛》第3辑，中国文联出版公司，1985年，第7页。

其文学思想中所蕴涵的马克思主义美学的基本观点。在梅林的文学批评实践中，我们可以看到一种对德国文学史上伟大人物的马克思主义唯物史观的评价，这些人物包括资产阶级启蒙以及古典时期的人物：莱辛、赫尔德、席勒、歌德、海涅等等。不仅如此，梅林还对其他国家的作家如高尔基、托尔斯泰、左拉、伏尔泰、莫里哀等人的作品进行了历史的分析和评价。梅林在评价每位作家时不仅将其置于本国的历史之中，结合整个思想领域的运动，予以作家们恰当的位置；而且还辩证地评析了作家们的功过是非，不因为他们伟大的历史功绩而忽略他们自身的缺点，也不因为他们的缺点而抹杀其崇高性。

如果梅林的文艺批评有一把衡量的尺子，那这把尺子始终是艺术的阶级性与倾向性，是艺术创作的政治和历史上的真实性。这种思想首先反映在《莱辛传奇》的创作中。1892 年 2 月起，梅林在《新时代》连续发表了评论莱辛的文章，后来又陆续发表了几篇关于莱辛剧作的评论。这些文章堪称文学史领域中运用历史唯物主义进行文艺批评的典范，受到恩格斯的高度赞扬。这便是梅林的文艺评论巨著《莱辛传奇》。作为一名马克思主义者，"一位历史唯物主义理论家，实际上，梅林对于马克思主义的发展并无多少贡献，但作为一位历史学家和文艺批评家，遇到具体分析时，他能摆脱僵化的教条法规，就这一点来说，他又是非常重要的。《莱辛传奇》不仅是一部关于莱辛的著作，还评论了德国历史学家对启蒙的传统观念，抨击了弗里德里希大帝的崇拜者和那些认为莱辛是普鲁士君主专制的御用文人的人"[①]。作为一名杰出的文艺批评家，梅林不仅为我们拨开了资产阶级扭曲莱辛戏剧的迷雾，也为后人研究德国文学提供了科学的指导原则。

《莱辛传奇》首先论述了德国古典文学史，接着展开了传记体的评论。梅林认为，德国的古典文学史表现了市民阶级和人民群众反对封建主义的初期斗争。莱辛、歌德、席勒是这场运动的开路先锋和代言人。上升时期市民阶级的所有伟大人物都被德国鄙俗的现实状况排除

---

① Leazek Kolakowski, *Main Currents of Marxism: Its Growth, and Dissolution*, Volume Ⅱ, Clarendon Press, 1978, p58.

在政治和社会领域之外,而只能在文学领域担当起英勇的战士,以文字为武器,与封建王朝展开斗争。结合对1848年以来资产阶级文学史著作所作的毁灭性批评,梅林对古典文学中三位先锋战士做了形象的描绘,揭示了其中较为深刻的历史原因,尤其是1866年以来德国资产阶级及其历史学家同古典文学的关系。自从德国资产阶级在普鲁士刺刀下最终发现了政治自由和智慧的顶峰并毫不犹豫地投入俾斯麦的怀抱,历史学家就试图抹去1848年的历史痕迹,颂扬德意志帝国,而且还竭力将德国古典文学时期的代表人物莱辛、歌德、席勒等人变为霍亨索伦王朝和容克地主的思想上的先行者。这些历史学家的主要代表人物是埃里希·施米特。莱辛等德国启蒙和古典时期的文化遗产在这些人向普鲁士政府献媚的过程中遭到了严重的曲解,将莱辛的形象从这些"传奇"中拯救出来是梅林斗争的目标。这里首先要解决的便是历史问题。

莱辛所开创的德国人文主义的文学传统是否像人们所说的那样是弗里德里希二世开明专制的产物?这一点,甚至连歌德都认为,《明娜·封·巴恩赫姆》乃是"那场战争的最真实的产物"。对此,梅林首先揭示了莱辛戏剧的社会根源,分析了"七年战争"的实质:

> 七年战争就其历史形式而言,乃是欧洲一系列政府相互之间进行的一场内阁战争,老百姓除了负担费用之外,并没有怎么参与这场战争。再也没有比普鲁士国王更处心积虑的注意着不让这次战争具有任何民族性,任何人民性的了……七年战争的这个历史特性完全排除了民族文艺会从这场战争里繁荣发展的可能性。①

在《明娜》一剧中,参加战争的市民阶级的军官只能被贵族排挤在外,即使是战功显赫的男主人公最后仍然落得流浪街头的下场,这正是莱辛对弗里德里希二世统治的讽刺,而非颂歌。梅林透过历史指出莱辛《明娜》一剧的意义和价值。

在《爱米丽娅·迦洛蒂》一文中,梅林看到了那个时代的资产阶级

---

① 梅林:《论文学》,张玉书等译,人民文学出版社,1982年,第16页。

意识的最高阶段的表现——作为资产阶级战士的莱辛对君主专制的控诉。他对该剧给予了高度评价，并认为，席勒后来问世的戏剧只有几出，例如《阴谋与爱情》，才能同这部反抗暴君的作品媲美。梅林还对该剧不太令人满意的结局作了历史的说明，认为这种冲突的解决办法，客观上可以在完全缺乏力量和自信心中，在那个时代德国市民阶级的难以置信的卑躬屈膝中找到它的说明。这一说明，即使在今天人们分析莱辛的戏剧时仍是闪耀着智慧光芒的真知灼见！

梅林还注意到莱辛与柏林启蒙运动者之间的根本区别，尤其是莱辛对所谓正统基督教义的反驳。在对莱辛五幕戏剧《智者纳旦》的评价中，梅林彻底将莱辛与那些半吊子资产阶级的启蒙运动区分开：作为一个资产阶级的启蒙运动家，莱辛对于路德派的正统教义采取断然反对的态度；而半吊子的启蒙运动家永远比完完全全的正教信奉者更为可鄙，因为前者对于德国资产阶级的思想发展要比后者危险得多：德国的启蒙运动不是一鼓作气把论战彻底进行到底，而是设法把正在觉醒的群众关进凑凑合合搭起来的那个"理性的基督教"的羊圈里去，而在这个羊圈里的人们既不知道基督教在何处，也不知道理性在哪里。

莱辛与法国资产阶级启蒙运动思想家的关系，也并非如人们所想象的是敌对关系。莱辛的思想中存在伏尔泰、狄德罗、孟德斯鸠的思想痕迹。梅林将莱辛同伏尔泰作了对比，更加突出了莱辛的战斗在历史上的地位。"莱辛和伏尔泰的关系使人想起了胡顿和艾拉斯穆斯的关系。我们的同情经常是在莱辛和胡顿一边的，正是因为他们毫不苟且地从事自己的事业——前者进行资产阶级的启蒙运动，后者是进行人文主义的教育——而潦倒终生的。"[①]因而，真正的莱辛是反对君主专制的正直的斗士，是资产阶级自信心的先锋。他所进行的戏剧创作是对资产阶级民主主义的启蒙，更是对资产阶级进行的人文主义的教育。但是显然，在俾斯麦政府中，资产阶级偏离了民主主义和人文主义的方向。梅林在《莱辛传奇》中重新指明了莱辛所指的方向。

同样，梅林也为歌德正身，突出其反封建的战斗性，将他从所谓

---

① 梅林：《论文学》，张玉书等译，人民文学出版社，1982年，第279页。

"情感纠葛"的故事套路中摆脱出来。1786 年歌德逃离魏玛公国,难道真如有些人所说的是因为与施坦因夫人的失和而造成的?如果仅是因为情感问题,歌德便是一个真正沉溺于魏玛公国的法兰克福议员的公子或魏玛公国大臣了。在《美学初探》中,梅林认为歌德是一位天才的诗人,但他无法跳出历史的局限,战胜德国的鄙俗。需要说明的是,梅林在写作此文的时候尚不明了恩格斯所说的歌德"活跃的天性"具体所指。1909 年出版的歌德致施坦因夫人的书信考证版全集,修正了梅林的思想。这使梅林意识到,"在和丑恶可憎的东西进行的这场毫无希望的斗争中,歌德耗尽了自己的精力,他所有的宏伟的创作计划都没有完成……这时歌德断然决定,旅行意大利,以此自拔"[①]。这是梅林解释歌德逃往意大利的真正理由。同时,梅林也看到,歌德初到魏玛公国时满怀着为反封建的改革计划而斗争的希望,而离开时的落寞又反映了歌德彻底的失败,这一过程无不反映了诗人在魏玛公国四处碰壁的失望之情。这种以历史唯物主义和辩证法评价歌德的方法,在几十年之后德国著名传记作家汉斯·尤尔根·格尔茨的《歌德传》中再次得以运用。

但即使梅林做过这样的修正,仍然免不了他对歌德在魏玛公国生活的惋惜与批判,尤其是歌德对待法国大革命的态度,令梅林非常失望。歌德的缪斯曾长时间地迁就魏玛公国的宫廷生活需要,在一度逃离又回到魏玛之后,歌德将对政治社会生活改革的沮丧之情遁入文学之中。对于法国大革命,歌德甚至缺乏一般同时代人所具有的历史理解。他所写的一些讽刺法国大革命的闹剧,甚至比他在魏玛献给宫廷节日的化装剧和其他空洞无物的诗句更有损于他作为诗人的荣誉。在当时对歌德盲目崇拜的颂歌之中,梅林的批判之声异常刺耳,必然会激起人们的不满和责难。但梅林对歌德的批判不恰恰正呈现出歌德的人性化和多面性吗?而梅林的批判再次体现出他作为一位马克思主义文艺批评家的卓杰所在。

不过,对歌德的辩证性批判与对席勒的高度赞誉,也凸现出梅林在

① 梅林:《论文学》,张玉书等译,人民文学出版社,1982 年,第 59 页。

两人之间的偏爱之情。梅林笔下的席勒，显得更具革命性。梅林的这一段话非常长，从中可以看出梅林评价人物一贯所主张的政治上和历史上的真实性：

> 然而，歌德和席勒对于哲学的不同态度，不仅取决于他们天生的气质，至少还同样取决于他们的社会地位。歌德作为“法兰克福议员的公子和魏玛公国大臣”，属于统治阶级，他对德国鄙陋状况的反抗首先是一个天才艺术家对一种沉闷得难忍、卑屈得可怜的庸人生涯的反抗；即使他反抗，他对社会现状也丝毫无所震撼。席勒则不然，他从儿时起就颠沛流离，不得不在卡尔军校过一种见不得人的奴隶生活。当年轻的歌德在斯特拉斯堡阅读著名的法国唯物主义宣言——霍尔巴赫的《自然体系》（里面吹刮着法国大革命的烈风）时，他觉得它“那样灰暗，那样不见天日，那样虚无缥缈”，以致像遇见幽灵一样吓得直往后退……而席勒在相同的年龄，却是怎样在《强盗》中拿起锋利的唯物主义武器同现行的社会制度作战啊！①

梅林指出，必须把席勒的著作理解为对法国大革命的探讨，理解为超越美学教育而开辟通往资产阶级改良道路的一种尝试。因此，梅林为无产阶级树立的是一个为消除德国的鄙俗气而焦思苦虑的席勒形象，一个真正的战士，一个具有人道主义理想与自由激情的席勒。这一形象仍然基于揭穿资产阶级所制造的“席勒传奇”。在这种传奇中，就像莱辛在古典文学中象征霍亨索伦王朝的历史使命一样，席勒象征着德国资产阶级的历史使命。资产阶级根据自己需要造出的民族意义上的德国统一的使者形象。梅林强调席勒社会地位的低下，将其斗争的艰苦与工人阶级斗争的艰苦相比，从而激起工人阶级的战斗热情。

有必要提到的是，为了适应当时德国工人运动的状况，梅林对席勒的赞誉有些过头。资产阶级为了适应其政治目的突出席勒剧作中的民族主义思想，但梅林却因为席勒被容克资产阶级反动派利用，从而否认

---

① 《文艺理论论丛》第3辑，中国文联出版公司，1985年，第6页。

《奥尔良的姑娘》和《威廉·退尔》中的民族问题，这就使得梅林忽视了席勒戏剧在拿破仑威胁时期德国激发的真正的民族主义的要求。这一点，纵然我们可以从工人运动的角度去理解，其片面性仍然不容忽视。

3. 自然主义批判

值得注意的是，从《美学初探》梅林对康德、席勒等人的论述，以及梅林对德国文学史上伟大人物的文学批评实践中，我们可以清楚地意识到：梅林首先是想根据历史唯物主义来论证美学，从时代的经济关系和阶级斗争来阐明美学的角度去来理解那些极为丰富的美学内容。但是这些文章并不是独立存在的，而是与梅林当时与自然主义的论战背景密不可分的。他不赞同自然主义对现实主义的否定，也反对自然主义对自然进行刻板的"照相"式的模仿。康德美学认为艺术是人类独有的、创造性地反映现实的能力表现，这一点恰恰可以很有力地反对自然主义，因此梅林在论战中往往离不开康德思想。这一点似乎也可以用来理解梅林在批判康德上的矛盾。

何以梅林如此反对自然主义呢？自然主义作为一种艺术创作倾向同现实主义创作倾向一样源远流长，但作为一种自觉的文学流派，则是在19世纪60年代首先在法国兴起，后又传遍欧洲。在左拉的提倡和推动下，自然主义文学进入了高潮。继而，在法国颓废派的影响下，又出现了形形色色的现代艺术流派，如印象主义、新浪漫主义等。自然主义作为德国19世纪后期一种重要的文学现象，连带新浪漫主义、印象主义一起，都受到了梅林的历史唯物主义的批判。

早在1891年，梅林就对德国自然主义的发展程度进行了马克思主义的评价，对霍普特曼戏剧的评价便是梅林自然主义批判的引子。1889年霍普特曼发表了他的第一个剧本《日出之前》，1891年他又发表了《寂寞的人们》，次年发表以40年代西里西亚织工起义为内容的《织工》。1893年2月，当《织工》首次上演时，梅林热情地赞誉了这一作品，称之为德国自然主义极其伟大的成就，是一部充满最真实的生活和敏锐的艺术理解力的作品，一部革命的和具有高度现实意义的剧本。

对比霍普特曼前后期的戏剧创作，梅林批评《日出之前》描绘的不是农村资本主义的典型的基本现象，而只是偶然现象——那些由于找到了蕴藏在田地下的煤矿而发财致富，并沉溺于狂饮暴食的农民。梅林认为，霍普特曼的《织工》以及《獭皮》却生动地刻画了历史典型的材料，从而指出，自然主义只抓住表面的现象，偶然的东西，平庸的东西，微不足道的东西，它不能再现社会的基本发展规律。梅林文学批评的标准始终是对社会进行现实主义的、历史真实的刻画。他所拒绝的是"对最偶然的现实进行缺乏独创性的仿造"，"对自然进行刻板的模仿"，"对自然进行所谓表面上的再现"，也就是自然主义地、非现实主义地简单摄取外表的现实。

梅林不仅批评了自然主义，还对浪漫主义和新浪漫主义进行了论述，虽然这种论述并不多，但是在后来对海涅的论述中，梅林仍然透露了一些观点。他的出发点是：浪漫主义从其社会性质来说，是一种封建思想。梅林并非仅仅停留在此，他对德国浪漫主义的矛盾性作了进一步的分析，认为浪漫派在其诞生之时就把中世纪的"月华映照的魔力"当做它那理想和梦幻的世界，是封建势力的反扑在文学上的表现。当然，浪漫派也具有两重性，它体现了一次民族的复兴，尤其是在德语方面，浪漫派立下了很大的功劳。这一点，梅林还是肯定的：

> 当时德语在学院派的法规的束缚下已经又开始慢慢地僵化了，而浪漫派从中古高地德语文学的宝藏里，从民间童话和民歌的永不枯竭的泉源中，给德语输送了新鲜血液；如果历史的发展不把它的生命线割断，那么浪漫派甚至能够比古典文学更加紧密地同广大人民群众联系在一起。在莱比锡和滑铁卢取胜的不是各国人民，而是各国君主：浪漫主义为君主效劳，因此也就衰落了。①

在梅林看来，新浪漫主义是自然主义的合法女儿。"自然主义曾经作为进步的资产阶级的武器，已经退化成为对现实的机械的模仿，丧失了源自历史视野的伟大的文学性。自然主义曾经非常确切地表现了

---

① 梅林：《论文学》，张玉书等译，人民文学出版社，1982年，第149—150页。

资本主义的恐怖,但根据它的阶级来源,它不能指明摆脱资本主义困境的道路,因此,它就为新浪漫主义让出了一个空间。新浪漫主义从无情的世界逃向多变的主观主义,置社会问题而不顾。"[①]新浪漫主义深深地植根于一个反映了伟大的、历史性转折的老的浪漫主义之内。从历史上看,新浪漫主义只是艺术和文学在资本主义令人窒息的贫乏中的一种疲惫衰竭而已。归根结蒂,使新浪漫主义俯首听命的还是资产阶级读者的"艺术"。

与自然主义的戏剧创作相对应的,印象主义在绘画艺术上所起到的作用也被纳入梅林批判的视野。印象主义更容易产生反动的作用,而不是革命的作用。它在抵制学院派传统的、疏远自然的、过时的和陈旧的画风的同时,要求仅按其自然真实性来判断艺术品的意义,要求仅将所谓自然的逼真复现作为对艺术的盛誉,要求从艺术家的幻想中摒弃特定的润饰、艺术构思和艺术布局,从而就否定了每一种艺术的本质。然而,艺术绝不是对现实的一种机械的反映。梅林并非完全否定印象主义对社会的革命性作用,但是"只有打破了资本主义思维方式,懂得从其内在本质把握一个新世界的萌芽,这时它才会产生革命的作用,才会变成一种新的艺术表现形式,这种形式在其所属的等级和力量方面已不次于已往任何形式,而且将来在美和真实方面肯定还会超过它们"。[②] 以无产阶级和阶级斗争为评判标准,梅林不仅分析了印象主义者流行的创造内容,还为印象主义的发展指明了前景。

梅林否定自然主义的同时希望树立一种怎样的文学观呢?不妨再以梅林对席勒《华伦斯坦》的评价为例,剖析一下梅林所要真正追求的艺术创作真谛。梅林认为《华伦斯坦》正是席勒为"排除主观的感受"所作的努力,正是席勒为"达到歌德的客观的艺术创作"所耗费的大量精力。席勒的理想化艺术,即是梅林认为在艺术中不可缺少的那种"理想化",在他看来也与典型化、凝聚、强调本质的东西、历史的深化

---

① Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism: Its Growth, and Dissolution*, Volume Ⅱ, Clarendon Press, 1978, p59.

② 《文艺理论译丛》第3辑,中国文联出版公司,1985年,第58—59页。

同等重要。正因为这种“理想化”,席勒比当时的历史学家以及他自己作为历史学家更敏锐更深刻地理解到这一世界的历史本质。梅林所想到的最高艺术的标准是以深刻的历史认识为基础的现实主义。

与此相矛盾,在有些地方,梅林又刻意回避“现实主义”这一概念,而在有的地方甚至从否定的意义上使用这种概念,这是因为在德国,从 50 年代和 60 年代以来,最初是弗莱塔格和尤利安·施密特,接着是自然主义流派的作家和批评家,都已把现实主义和现实主义作家的概念径直地据为己有了,而他们在反对古典文学的美学准则的斗争中则明确的把上述概念当做旗帜加以滥用。梅林不得不同这种肤浅的、非批判的、虚伪的、敌视生活的和资产阶级反动的“现实主义”划清界限。因而,梅林认为如果自然主义想要成为真正现代的艺术或者甚至想要成为一种伟大的艺术,那么,它就不能忽视革命的工人运动这个世界历史上最伟大的现象;这样一种艺术不仅要描述正在消亡的旧世界,而且要描述正在产生中的新世界。探讨自然主义时必须探讨在它所处的时代的阶级斗争中所处的位置。

左拉是自然主义最杰出的代表性人物。梅林指出他们对当代的基本倾向性缺乏历史的理解。在一篇纪念左拉的文章中,梅林说:

> 如果左拉掌握了无产阶级斗争的理论这一把分析社会现象的钥匙,而不是经常把他引入歧途的隆布罗索的庸俗宿命用作分析社会现象的钥匙,那么他的文学创将会获得无穷无尽的活力。①

左拉的自然主义没有找到摆脱腐朽资本主义社会的出路。自然主义的命运在于“看它是否能走完它的后一段路程来定,看它是否有更大的勇气和对真实怀有更强烈的爱,而去描写正在诞生的事物,描写它必然会变成什么样子,它明天已经变成什么样子”②。梅林要求 19 世纪末 20 世纪初的伟大的写实艺术必须具有塑造未来的力量,即工人阶级及其世界历史性斗争,要求艺术家掌握理解历史发展所必不可少的马克思主义的科学知识。正因为如此,梅林提出了另一种现实主义写

---

① 梅林:《论文学》,张玉书等译,人民文学出版社,1982 年,第 287 页。

② 同上书,第 258 页。

作方法——与资产阶级现实主义相对的社会主义现实主义，一种新的社会主义文学的纲领。他清楚地意识到，资本主义世界是不可能产生一种伟大的新艺术。这种新艺术必然塑造出工人阶级的具有世界历史意义的斗争，并且将必然用马克思主义理论来武装自己。

1914年，在社会主义抒情诗人还未成为一个特定的指代时，梅林撰文对社会主义抒情诗人格·赫尔维格、弗莱里格拉特、海涅等以及马克思的好友格奥尔格·维尔特的创作做了历史的评价。作为德国文学史重重的一笔，历来对海涅的评价褒贬不一。如果撇开马克思和恩格斯不谈，梅林则是最先真正从其实质上对海涅在德国文学史上的位置进行客观评价的人，从浪漫主义、资产阶级和无产阶级的角度认识海涅的革命民主主义和无产阶级社会主义之间所占的社会地位和美学地位的人。海涅既是最后一位浪漫诗人，又是第一位现代诗人。这一点梅林在1911年所写的《海涅评传》中就已经指出了。梅林总是在拨开资产阶级文学史的迷雾之后，给人们一个清晰的作家形象。海涅也是如此。

1906年4月，梅林清算了阿道夫·巴特尔斯针对海涅的诽谤性行为：巴特尔斯之流竟然要把海涅从德国文学史上一笔勾销，但是在德国这样一个国家，人民仍然能够"自由而欢乐地"承认海涅。这是梅林为之奋斗的目标。梅林还特别强调海涅无与伦比的犀利眼光，意识到"德国的手工业者和工人是德国哲学的继承者"。当然，海涅对无产阶级胜利的错误预言，又令人感到遗憾，"他们将要砍掉我的桂树丛林；在那里栽种土豆"。正如马克思对待诗人们总是持一种宽容的态度一样，梅林也宽容了诗人的错误。

进而，梅林表达了他对社会主义抒情诗的希望和憧憬。"只要共产主义还只是一种远景，一种希望，一种憧憬，给幻想以自由驰骋的广阔天地，这时社会主义抒情诗就蓬勃兴旺；当它一旦明确地认识到，必须要在世界历史的搏斗中来实现的时候，就证实了这个古老的真理：在武器面前诗人保持缄默。"[①]但对于无产阶级文学的产生，梅林却认为，

---

① 梅林：《论文学》，张玉书等译，人民文学出版社，1982年，第244页。

在取得社会主义解放之前不可能出现。表面上看，梅林似乎是由于对在所处时代的德国进行无产阶级文学的创作感到灰心失望，从而放弃了无产阶级文学，因而认为无产阶级在取得胜利之前是不可能出现无产阶级的文学的。不可否认，梅林的悲观态度显然给无产阶级文学创作带来了消极的影响。高尔基的《夜店》等无产阶级文学的产生无疑给予梅林的文学理论一种有力的驳斥。梅林也曾对《夜店》发表了热情洋溢的评价，只是晚年的梅林疾病缠身，不能看到更多的无产阶级文学。

梅林在对德国文学史的论述中形成了他对马克思主义文艺理论的独特贡献，传记作家约·施拉夫斯坦的评价非常恰当：

> 凡是马克思和恩格斯只是在基本思想上进行了论述的东西以及即便是偶尔发表的天才意见，都是由梅林第一次在文学史研究中或文学批评中进行了详尽的探讨。虽然不能把文学史看成是梅林创作的重要领域，但是，这些著作不论从具有高度的文学修养来看，还是从作为马克思主义历史学家训练有素的鉴别力来看，都具有超时代的意义。……除此之外，梅林的文学史著作和文学批评著作还使马克思主义赢得了一个崭新的科学领域，一门崭新的学科——德国文学史；并且，直到现在上述著作对马克思主义研究来说仍然被看作是一个继续起作用的富有教益的起点。①

不仅如此，梅林甚至还注意到马克思、恩格斯和其他各色马克思主义者文艺思想的异同。他在《德国社会民主党史》中就对马克思和拉萨尔的不同的文学观进行了对比。他写道："如果我们把这两个人所喜爱的文学家作一对比，那么，这种差别就可以说是了如指掌了。马克思喜爱的是荷马、但丁、莎士比亚和塞万提斯，在近代作家中则是巴尔扎克；拉萨尔喜爱的是胡登、莱辛和费希特，在近代作家中则是普拉顿。这是两种根本不同的文学家类型。前者是这样一些人，他们把一个时代的形象都这样客观地收容在自己的作品中，以致任何主观残余都或

---

① 约·施拉夫斯坦：《梅林传》，邓仁娥等译，人民出版社，1989年，第122页。

多或少地消失了,有一部分甚至完全地消失了,因而作者被他们的神话般的阴影掩盖了。后者是这样一些人,正如他们之中的一个人所吟咏的,他们只是把'世界'的图像再现出来,在他们的作品中,我们看不到他们的世界是什么样子的,而只知道他们自己怎样占有或企图占有他们的世界。"[①]不过可惜,梅林没有对这个问题作深入的认识论上的思考。

四 卢森堡:"鹰"一般的马克思主义者

罗莎·卢森堡(Rosa Luxemburg),1870年生于沙俄统治下的波兰扎莫什奇城,父亲是一个犹太木材商人。卢森堡似乎天生就是一位革命家。她自幼聪明过人,很早便能读书识字,1887年毕业于华沙第二女子中学,次年参加波兰的一个地下革命组织。不久警察发现这个组织,开始大捕杀。卢森堡不得不流亡瑞士苏黎世。1890年,卢森堡进入苏黎世大学学习,继续从事革命活动,并结识了不少知名的马克思主义者,如普列汉诺夫、约吉西斯(Leo Jogiches,1867—1919)等人。后者成为卢森堡革命事业的同志和灵魂的伴侣。1893年,她同约吉西斯、马尔赫列夫斯基等创办了《工人事业》杂志,同资产阶级民族主义倾向展开了斗争。1894年,卢森堡同约吉西斯等创建了波兰社会民主党。1896年,卢森堡代表该党参加了第二国际在伦敦召开的代表大会。为了加强德属波兰的工人和德国无产阶级之间的团结,更好地展开革命,卢森堡决定移居德国。1898年,卢森堡同流亡苏黎世的德国社会民主党人吕贝尔的儿子假结婚,取得了德国国籍。

卢森堡移居德国后,参加了德国社会民主党"左派"同伯恩施坦修正主义思潮的论战,迅速成为德国社会民主党和第二国际著名的"左派"领导人之一。1898年9月她在《莱比锡人民报》上发表了《社会革命还是社会改良》第一组论文,与伯恩施坦在《新时代》上连载的《社会

① 梅林:《德国社会民主党史》第2卷,青载繁译,三联书店,1973年,第240页。

主义问题》的修正主义进行论战。1899年4月,针对伯恩施坦的《社会主义的前提与社会民主党的任务》发表了第二组论文,批驳伯恩施坦的修正主义。1899年7月,法国发生了米勒兰事件,卢森堡发表《一个策略问题》,指出米勒兰事件其实就是伯恩施坦修正主义在法国的变种。1902年4月,比利时爆发了席卷全国的争取普选权的斗争。针对比利时工人党领导人决定终止总罢工的做法,卢森堡发表了《比利时的试验》、《三论比利时的试验》等文章批判比利时领导人王德威尔得(Emile Vandervelde,1866—1938),论述了无产阶级社会革命的形式问题。1904年,俄国社会民主工党第二次代表大会前后,列宁鉴于当时俄国毫无政治自由和工人运动一盘散沙的状况,在表述新型无产阶级政党的组织原则时使用了"集中制"而不是"民主集中制",卢森堡对此持异议。卢森堡于1904年7月13日在《新时代》上发表了《俄国社会民主党的组织问题》,对列宁的政治组织原则发表了不同的看法,并阐释了自己的观点。

卢森堡的祖国波兰当时分属于俄国、德国和奥匈帝国,因而她的革命足迹也便涉及各地,这也使得卢森堡数次入狱。1904年,由于发表反对军国主义的演讲,卢森堡被德国当局以"侮辱皇帝罪"判处3个月监禁。1905年,俄国革命爆发。卢森堡来到华沙领导革命以支持俄国革命。次年,卢森堡在华沙被捕。1906年6月底,卢森堡缴纳了高额的保证金后得以释放,回到德国。1914年,第一次世界大战爆发。卢森堡领导德国社会民主党"左派"印发反战的秘密小册子,并计划创办《国际》杂志,以重建四分五裂的无产阶级国际组织。但在1915年2月卢森堡奔赴荷兰参加国际妇女社会主义大会时又突然被捕,在柏林的巴尔尼姆妇女监狱中度过了整个战争时期。1917年4月,柏林30万工人大罢工,革命形势高涨。反动当局下令更加严密监视卢森堡,将她转移到看管更为严格的布勒斯劳监狱。但是卢森堡对革命充满信心,在狱中仍然关心革命形势,写下了《斯巴达克书信》。

1918年11月,卢森堡出狱后,在柏林召开斯巴达克派领导人会议,决定将斯巴达克派改为斯巴达克同盟,即德国共产党。12月,德国军队举行示威,成立了艾伯特政府,并捣毁了斯巴达克的《红旗》编辑

部,还企图逮捕斯巴达克联盟的领导人。与此同时,斯巴达克的力量日益壮大,引起了当局的恐慌。1919年1月6日,柏林工人大罢工。8日,反革命势力进行反扑。15日,卢森堡和李卜克内西被捕,当晚被杀害。卢森堡的遗体被抛入运河。25日,柏林工人为一月起义的烈士举行葬礼时,将卢森堡的空棺和李卜克内西等同时安葬。5月31日,卢森堡的遗体浮出水面,柏林工人再次举行葬礼,安葬这位"鹰"一般的战士。列宁曾经用俄国的寓言来评价卢森堡的革命事业和理论上的贡献与缺陷:"鹰有时比鸡飞得还低,但鸡永远不能飞得像鹰那样高。"

1. 帝国主义与总体论

卢森堡首先是一位实干的革命家,她的一生都献给了革命事业,写下了大量的政论文章。这些文章反映了卢森堡在民族理论、社会革命、工人运动以及在国家体制等问题上的观点。有些观点遭到了列宁的批判,在后来的革命形势发展中得到了修正,有些观点卢森堡则保留了。马克思主义发展到今天,各种理论似乎都在相关的社会实践中找到了归宿。从当下回溯马克思主义发展史,卢森堡的某些思想仍然散发着睿智的光芒。

在理论上,卢森堡应该是一位经济学家,在马克思主义经济理论研究和宣传上作出了不少有价值的贡献:在苏黎世求学期间,卢森堡深入研究了波兰的历史和经济,完成了博士论文《波兰工业的发展》。1907年10月,卢森堡担任德国党中央党校的教师一职,教授《国民经济学入门》一课。在此前后,卢森堡的基本理论活动主要是研究资本主义经济制度和帝国主义的问题。而1912年发表的《资本积累论》一书中,卢森堡从她的积累论出发揭示帝国主义的本质和帝国主义产生的根源,预测了资本主义灭亡的两种可能模式。此书一出版便在第二国际内部引起了极大的争论。鲍威尔、列宁等对《资本积累论》中的观点从不同角度提出了批判,而梅林、考茨基对此书观点则表示赞同。卢森堡去世后,卢卡奇在1922年出版的《历史与阶级意识》中有两篇论文专门论述卢森堡的思想,他避开了对此书观点正误的判断,而从方法论

上充分肯定了该书所反映的总体论思想。1925年,布哈林在《在马克思主义旗帜下》杂志上,以连载的形式发表了以《帝国主义和资本积累》为题的长篇论文,再次对卢森堡的"资本积累论"的内容进行了批判。

《资本积累论》一书的宗旨所在,用卢森堡自己的话说就是:"我抱着这样一种见解:即此处不仅存在着说明的问题,而且还存在着理论上牵涉马克思《资本论》第二卷的内容,以及有关现今帝国主义政策的实际和它的经济根源的问题。倘若我能成功地把这些问题给以科学的正确的处理,那么这本著述将不仅具有理论上的兴趣,而且在我们对帝国主义进行实际斗争中,也将具有一些意义吧!"[①]这一问题即资本主义的发展能否克服其本身所固有的周期性经济危机。卢森堡认为,帝国主义的产生,恰是因为资本主义的剩余价值剥削不能无止境地在只存在着工人阶级和资产阶级两个阶级的社会内进行下去。资本家为摆脱危机,必须到资本主义结构之外——农民、手工业者以及社会的其他群体——寻找利润以实现资本的积累。这也是资本主义不断扩张的根本原因。帝国主义是资本主义延长寿命的一种方法,同时又促使了资本主义的灭亡——工人、农民、手工业者和其他被剥削的劳动阶级的贫困化,必然导致革命,资本主义最终走向灭亡。这是资本主义灭亡的一种模式。另一种模式是,资本主义不顾一切向全球扩张,成为囊括全球、取代一切的经济体系时,再没有任何外部的市场可以扩张,资本主义便不得不走到末日了。

列宁依照马克思《资本论》的观点,对卢森堡的批判主要集中在卢森堡对资本主义扩大再生产的图式与马克思的理论相矛盾的地方。列宁试图联系俄国社会民主党人同民粹派以及"合法马克思主义"斗争的历史来揭示卢森堡的理论和方法上的错误;驳斥卢森堡对马克思关于社会资本在生产理论方面的攻击;最后阐述帝国主义中剩余价值的实现问题。但由于各种原因,列宁并没有完成这篇文章。

随后对卢森堡"资本积累论"批判较为详细的是布哈林。他认为,

---

① 卢森堡:《资本积累论》,彭坐舜、吴纪先译,三联书店,1959年,第3页。

帝国主义的经济根源是对非资本主义环境中取得了更大的利润，因为在同非资本主义较为落后贫穷的国家交换中，"比较富有的"资本主义国家可以得到额外利润，因为发达资本主义国家在国际贸易的地位远远优越于那些落后的非资本主义国家。马克思在《资本论》中已经做过说明：发达资本主义国家的生产效率高，因而使得它的商品即使以远低于竞争对手的价格低价出售，售价仍然可能大大高于价值，因而使得实际利润可以大大高于这些商品在本国出售时的利润率。比较发达的资本主义国家的劳动是作为质量较高的复杂劳动被支付报酬的，因而可以获得超额利润，同时也是超额利润的实现，这是一个同资本主义对外扩张密切联系着的现象。布哈林认为卢森堡无法解释资本主义为什么在其早期阶段，在它身边的"第三者"——小农、小手工业者还是有多少要多少，足够它实现剩余生产物之用的时候，它就已经疯狂地向外扩张、推行殖民政策了。

布哈林在《帝国主义与资本积累》的最后得出结论说："总之，罗莎·卢森堡的主要错误在于，她把集合资本家看成是单个资本家；她把这种集合资本家认作是独立存在的。因此，她不理解，实现的过程是逐级完成的过程；因此，她把资本的积累看成是货币资本的积累。……实际上，如果总体资本家被看成是一个资本家，那么，不言而喻，他就不能向自己出卖；如果追加的黄金数量在价值上必须同追加的商品量等值，那么……这种黄金只能来自国外；如果所有的资本家都必须一下子……实现自己的剩余价值。那么，他们就等于'第三者'，等等。"①布哈林还通过垄断的金融资本向非垄断金融资本扩张存在的必然性，从事实阐述了帝国主义的经济实质其实是一种世界体系。尽管对卢森堡的积累理论是持批判态度的，他仍然指出了卢森堡的贡献：她提出了资本主义与非资本主义环境之间的相互关系问题。布哈林在分析资本积累问题的基础上，对卢森堡提出的问题进行了批判，在理论上是可以立住脚的。

---

① 转引自刘佩弦，马健行主编《第二国际若干人物的思想研究》，中国人民大学出版社，1994 年，第 370 页。

科拉科夫斯基在《马克思主义主流》一书中指出了卢森堡"资本积累论"的三点错误：首先，卢森堡的积累理论建立在对资本主义未来发展的错误预测的基础之上。然而，这种预测不像资本积累论那样不被承认，而是她的同时代人共同的观点。积累理论另一个错误的假设是资本主义制度下的工资总是接近于维持生计的水平：虽然剥削法则可能会偶尔削弱，但是作为最后一招，他们总是超过了工人阶级的反抗，因此，工人消费的总体增长不可能发生。积累理论的第三个错误在于，卢森堡不相信资产阶级政府会不同程度地调整积累的过程。[①] 从资本主义发展的过程来看，卢森堡资本积累论的缺陷正在于此。

然而，布哈林所批判卢森堡方法论上的总体论，却在卢卡奇那里得到更好的弘扬，并成为西方马克思主义的源头。这也是今天卢森堡的理论在方法论上的意义所在。卢卡奇认为卢森堡不仅是"马克思主义学生中唯一对他的终生著作无论在经济学内容还是在经济学方法方面都真正有所发展，并且还将它具体应用于社会发展的现状上去的人"[②]。但接下来，卢卡奇就绕开了卢森堡积累理论的经济学内容与马克思经济理论观点的对错问题，而只局限于讨论他们的方法论的前提和结论。卢卡奇在 1922 年发表的《历史与阶级意识》一书中将总体论提到一个很高的地位。"总体的观点，是马克思主义同资产阶级科学有决定性的区别。""总体范畴的统治地位，是科学中的革命原则的支柱。"[③]虽然在 1967 年的新版序言中，卢卡奇对自己给总体论如此高的地位进行了否定——因为他将总体在方法论上的核心地位与经济的优先性对立起来，但他仍然认为这种方法论在许多方面甚至是进步的作用。

卢卡奇认为卢森堡的研究是对庸俗马克思主义经济学的有力反驳。当伯恩施坦《社会主义的前提》第一次明确而公开地使马克思主义肤浅化，把马克思主义歪曲成资产阶级"科学"时，罗莎·卢森堡的

---

① Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism: Its Growth, and Dissolution*, Volume Ⅱ, Clarendon Press, 1978, pp. 72-73.

② 卢卡奇：《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，2004 年，第 39—40 页。

③ 同上书，第 77 页。

主要著作《资本积累论》开始为马克思主义正本清源。卢森堡对马克思《资本论》第1卷中所涉及的原始积累阶段资产者和无产者所构成的社会这一问题作了进一步的研究。卢卡奇认为，卢森堡没有离开马克思的传统，而是对马克思主义的复归。这种回归首先要追溯到哲学上的渊源，这便回到总体论范畴的统治地位的源头上——黑格尔的总体论。卢森堡在与马克思模仿者教条唯物主义的辩证法的斗争中、关于积累条件的历史问题同鲍威尔的论战中确立了自己的观点：帝国主义的命运如何灭亡？对于机会主义者的各种改良主义、经济宿命论和伦理改良派的各种观点，卢森堡从总体论予以回击。“对马克思主义来说，如果对资本主义历史局限性（积累问题）的认识成为生命攸关的问题，那么它之所以如此，是因为只有在这种联系中，在理论和实践的统一中，社会革命，即对社会总体的总体改造的必然性才显得是有根据的。”[①]罗莎·卢森堡在她早先同伯恩施坦论战时就已经强调指出总体的历史考察和局部的历史考察、辩证的历史考察同机械的历史考察（这种考察不是机会主义的就是暴动主义的）之间的本质区别。经济宿命论和伦理学派正是由于理论同实践相脱离，孤立地看待资本主义发展的现实，而不在总体中加以考察，因而走上了改良主义的道路；正是由于卢森堡将资本积累放在整个资本主义社会环境中加以考察，把资本积累问题变成积累条件的历史问题，从而对资本无限积累的不可能性的怀疑变为对资本主义不可能无限积累的辩证确信，进而得出资本主义必然灭亡，无产阶级革命必然胜利的结论。

卢卡奇对卢森堡的总体论从革命意义上给予了高度评价：“在罗莎·卢森堡的毕生事业中，理论和实践相统一的特征是，胜利和失败、个人命运和整个过程的统一，构成了她的理论和生活主线。……这种毫无幻想的确信指引着罗莎·卢森堡去为争取无产阶级解放而斗争：使无产阶级从资本主义的物质奴役中获得经济解放和政治解放，使无产阶级从机会主义的精神奴役中获得思想解放。”[②]

---

① 卢卡奇：《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，2004年，第93页。

② 同上书，第98页。

然而，对于卢森堡《资本积累论》及其总体论方法，这二者之间的内在逻辑究竟能给我们带来怎样的启示呢？我们不能撇开它的内容只考察方法论，也不能只看到方法论意义上的作用而忽视对其经济内容的合理批判。将布哈林对卢森堡"资本积累论"内容的批判与卢卡奇对卢森堡"总体论"方法上的褒扬二者联系起来，再联系卢森堡于 1915 年在狱中完成的《资本积累——一个反批判》、布哈林《帝国主义与资本积累》等对《资本积累论》进行考察时，我们似乎可以见到另外一种模糊的世界经济体系的轮廓。

《资本积累论》探讨的主要是资本积累问题。卢森堡认为，资本积累问题只是剩余价值的实现问题，在只有资本家和工人两个阶级的条件下，资本积累是不可能的。资本家只有将用于积累的剩余价值出售给"第三者"，主要是个体生产者，以获取货币；再用货币购买原材料，以及向他们雇佣工人，即资本主义要经过两次资本主义经济与个体生产者之间的交换，如果资本主义没有同非资本主义的交换，就不能存在。卢森堡说："这两者都是资本主义生产同非资本主义世界之间的交易。所以从剩余价值的实现及不变资本物质要素的取得两方面来看，国际贸易一开始就是资本主义历史存在的首要条件。"[①]资本主义没有外部市场就不能存在，"为了生存，资本主义侵入非资本主义世界，这些世界是概念上的，而非地域上的，虽然这两者经常合二为一"[②]。在卢森堡那里，外部市场随着范围的不同而意义不同。德国资本主义与英国资本主义的交换，这是内部市场，因为这是资本主义内部的交换；德国资本主义工业和德国的个体农民的交换，对资本主义的工业来说则是外部市场。卢森堡的贡献在于，第一，她认为经济成分不能单独存在；第二，从交换双方经济成分来区分内外市场，抛开政治意义上的国家界限。在卢森堡总体考察的资本主义世界中，资本主义就是一种世界经济体系。乔治·李（George Lee）在分析了卢森堡的帝国主

① 卢森堡：《资本积累论》，彭尘舜、吴纪先译，三联书店，1959 年，第 283—284 页。

② George Lee: Rosa Luxemburg and the Impact of Imperialism, *The Economic Journal*, December, 1971.

义理论之后，得出了“积累论”的四点特征：空间的“积累”，如中心和边缘市场的积累；时间上的“积累”，资本主义和欠发达地区在空间的“积累”会持续数十年，甚至几百年，这就形成了卫星地区的状况；学科上的“积累”，帝国主义理论试图包容经济学、政治学、社会学和社会人类学等各科的范畴；最后一点，卢森堡的帝国理论展现了资金与商品从中心地区向卫星地区之间的因果关系。① 这种互动关系展现了一个完整的资本主义经济体系。

这一体系很容易想到现实世界经济体系的代表人物——伊曼纽尔·沃勒斯坦的论断：“……在中心和边缘之间还存在半边缘地区……半边缘地区是一个世界经济体不可缺少的结构性要素。这些地区所起的作用同帝国中各中间贸易集团所能起的所用相似。”②虽然沃勒斯坦的世界经济体与卢森堡的内外市场本质上是不同的：卢森堡的世界体系理论将帝国主义看成是为了实现扩大再生产而对未被占领的“第三者”的争夺，这就必然认为，帝国主义扩张只是为了实现剩余价值和取得生产要素，和剥削无关，并且将争夺资本主义和再争夺被占领的“第三者”排除在帝国主义之外。而且，从经济成分来划分，便不存在政治意义上的国家。而实际上，20世纪初的马克思主义者在探讨帝国主义理论时，都会涉及“世界体系”这一术语。斯蒂文·霍勒韦（Steven K. Holloway）于1983年就试图从考茨基与列宁关于帝国主义的争论中发现其与沃勒斯坦理论的亲近性。③ 沃勒斯坦的现代世界体系囊括了一切经济成分，国家仍具有政治意义上的界限。沃勒斯坦强调：现代世界体系而且只能是一种世界经济体，强调经济的同质性和政治的异质性，而卢森堡强调的是经济成分的异质性。卢森堡在20世纪初期便将资本主义经济放在全球的视野中加以考察，而很多年之后，人们才

---

① George Lee: “Rosa Luxemburg and the Impact of Imperialism”, *The Economic Journal*, December, 1971.

② 伊曼纽尔·沃勒斯坦：《现代世界体系》第1卷，尤来寅等译，高等教育出版社，1998年，第463页。

③ 参阅 Steven K. Holloway: Relations Among Core Capitalist States: The Kaustky-Lenin Debate Reconsidered, Canadian Political Science, June 1983。

从沃勒斯坦的现代世界经济体系中看到一种总体的研究方法。这不仅令人反思这样一个问题:是否卢森堡的总体论在研究世界经济时仍然有着启示意义?

沃勒斯坦的现代世界体系理论自成一体,仍然受到人们的批评。然而,怎样的世界体系才算一个科学的体系?不妨借鉴一下陈其人的观点:"我们并不是将某一种经济在事实上同另一种经济是有联系的这一事实记录下来,就认为它是一种世界经济体,不是这样的。我们是根据是否有本质的联系,即是否缺少了这种联系,资本主义或垄断资本主义经济就不能存在来判断其是否世界体系的。"①

2. 民主政治论

卢森堡不仅是一位马克思主义的经济理论家,更是在政治理论上有着自己对马克思主义的独特理解。1904年春,列宁发表了《进一步,退两步》一书,比较全面地论述了关于无产阶级的政党学说。列宁在书中强调的一个基本思想是,党必须实行严格的高度的集中制,实行自上而下的集中领导,指出这是无产阶级革命所必需的。同年7月,卢森堡发表了《俄国社会民主党的组织问题》一文,与列宁的民主思想针锋相对。卢森堡与布尔什维克之间的分歧在尤尼乌斯小册子体现得更为明显。虽然这一理论也遭到了列宁的批判,但卢森堡的民主政治理论在后来社会主义国家的建设实践中,对西方马克思主义者产生了很大的影响,这就有必要重新认识。正如卢卡奇所说:"指出罗莎·卢森堡后来改变了观点是不够的,必须弄清楚她在何种程度上是正确的或错误的。"②

卢森堡在对列宁"集中制"理论批判的基础上,阐发了自己的民主集中制。这种集中制依据德国当时的社会政治状况显示出革命道路的

① 陈其人:《世界体系论的否定与肯定——卢森堡〈资本积累论〉研究》,时事出版社,2004年,第2—3页。

② 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,2004年,第367页。

民主特点，强调无产阶级国家制度和组织形式的民主性质，重视党内民主，强调正确处理党和工人阶级的关系。

在党的组织原则上，卢森堡认为不能搞成“无情的集中主义”，极端的集中主义。社会民主党的集中制同布朗基主义的集中制在性质上必须有本质的区别。这种集中制团结了工人阶级中有觉悟的和正在进行斗争的先锋队（与它的各个集团和各个成员相对而言），是无产阶级在自己的党组织内部的大多数人的统治。它其实要求党必须有严格的、统一的纪律，在党内实行少数服从多数的原则，表达大多数人的意见，集中大多数人的意志，实行“大多数人的统治”。

卢森堡强调广大党员群众对党的中央机关的民主监督作用，强调党员的自主性。“社会民主党的集中制不能建立在党的战士对中央机关的盲目听话和机械服从的基础之上，另一方面，在已经由固定的党的干部组成的有阶级觉悟的无产阶级核心和她周围由阶级斗争所支配的、处于阶级觉悟提高过程之中的普通群众之间，绝对不能筑起一堵不可逾越的墙壁。”[①]因此，卢森堡责备列宁的集中制没有“积极的创造精神，而是一种毫无生气的看守精神，他的思想过程主要集中于监督党的活动而不是使它开花结果，是缩小而不是发展，是束缚而不是联合整个运动”[②]。卢森堡上述对民主集中制的观点一直延续到她对俄国十月革命的评价。十月革命胜利后，卢森堡更加相信人民群众的首创精神，相信人民群众是推动社会历史的动力。卢森堡坚持革命群众的自觉意识，按照马克思主义观点看来，这一点毫无疑问。而“卢森堡试图解决无产阶级的自觉意识这一关键问题的方案，是马克思‘未完成的遗产’的一次有意义的延伸，恩格斯（列宁）都坚信这一点：马克思首先是一位革命家。卢森堡坚信：无产阶级可以依靠自己获得革命的阶级意识，这一意识不会因为敌对的民族主义和改良主义的要求而改变它的轨迹或受到‘腐蚀’。卢森堡处理无产阶级意识这一重要问题的方式也形成了她对政治的基本看法。她反对列宁的策略——利用革命的少数群

---

① 国际共运史研究室编：《卢森堡文选》（上卷），人民出版社，1984年，第503—504页。

② 同上书，第508页。

体把一个正确的政治秘密强加给工人阶级。但面临非革命的无产阶级困境——这一问题是马克思从未预设到的，但是马克思主义体系中'理论和实践相统一'的实现过程中非常重要的问题——时，卢森堡也提不出一个有效的方案，而这一点列宁做到了。"[①]

列宁并非不知道卢森堡所强调的这些民主观的重要性，尤其是革命者自身的阶级意识，这一点无论是在革命中还是在革命成功之后的国家建设中都是非常重要的。不过在俄国那种特定的革命环境下，党的组织就要用非常的手段。列宁对卢森堡观点的回击只是从政治策略上的，而非只针对民主理论本身。列宁指出："罗莎·卢森堡在《新时代》上发表的文章，向读者介绍的不是我这本书，而是别的什么东西。"[②]不可否认，十月革命时期的苏维埃政权在民主制上的确还是有一些后患的，但这也是列宁和卢森堡所无法解决的问题。1924年，列宁去世后，斯大林政治体制的确立和巩固逐步导致了工人阶级和劳动群众中官僚特权机构的形成。西方马克思主义者葛兰西敏锐地洞察了苏联中央集权制存在压制民主、扼杀人民群众积极性和创造性的弊端，并提出了自己的民主观点。不可否认，卢森堡的民主理论仍时有警世意义的。

俄国十月革命胜利后，狱中的卢森堡对此深表欢迎。在《论俄国革命》的狱中笔记中，高度赞扬了十月革命所体现的革命的无产阶级民主精神，认为列宁的党是能够负担真正革命的党，布尔什维克解决了"争取大多数人民"的问题。但是，卢森堡毫不讳言地指出十月革命苏维埃政权的问题。对于布尔什维克解散立宪议会，废除普选制，限制出版自由、集会和结社自由、言论自由等，卢森堡持反对态度。由于卢森堡身陷囹圄，对俄国革命形势并不很清楚，故而得出这样的论断。而稍后于卢森堡的卢卡奇，则对卢森堡的自由观给予了客观的评价。"罗莎·卢森堡关于批评必要性、关于舆论监督等所说的一切，每一个布尔

---

① Charles F. Ellitto: Lenin, Rosa Luxemburg and the Dilemma of the Non-revolutionary Proletariat, *Midwest Journal of Political Science*, November, 1965, p.338.

② 转引自刘佩弦，马健行主编《第二国际若干人物的思想研究》，中国人民大学出版社，1994年，第346页。

什维克,尤其是列宁,都会同意——正如罗莎·卢森堡本人强调指出的。唯一的问题是这一切如何实现,如何使'自由'(以及与它有联系的一切)具有革命的、而不是反革命的职能?""在专政时期,自由的性质和范围将由经济斗争的状况、敌人的力量、威胁对专政的重要性、需要争取的各阶级的要求以及和无产阶级结盟并受无产阶级影响的各阶级的成熟性所决定。自由必须为无产阶级统治服务,而不是无产阶级统治为它服务。"[①]卢卡奇指出了卢森堡的自由观在俄国革命时期的错误,尤其是这种自由观对孟什维克、对机会主义,从而关于革命党本身的结构和职能所犯的错误。但当历史向前发展几十年后,卢森堡的民主自由观在政治领域尤其在反对极权主义的领域中又重新焕发新的光泽。汉娜·阿伦特开始用新的术语来解释卢森堡的民主政治理论。

极权主义的兴起有其社会的以及文化的根源。然而,在阿伦特看来,社会的"自毁"、真理形式的确定性的消失,都成了现代性的条件。因而,阿伦特试图通过对卢森堡政治理论的分析、对俄国革命以及政治组织形式的分析中,期待一种反抗极权主义的政治:以自由和多样性为特征的政治。阿伦特在其著作《罗莎·卢森堡》中试图表现的其实是自我形象的刻画。卢森堡的思考方式在某种意义上可以说是阿伦特所持有的方法的一种镜像。"卢森堡和阿伦特继承了启蒙运动的遗产,并用阶级斗争的经验作为指导,行动或者说干预成为她们二人的共同的核心主题。这种行动不是被观念化了的,而是指向了内容本身,被视为一个个自发的工人运动指引了理论的方向,内含在这些行动中的自组织的创造性潜势成为卢森堡批判欧洲工人阶级领导人的理论与政治基础。"[②]

卢森堡对自发的群众运动的执著坚持是建立在对解放或自由的理解基础之上。她对无产阶级所具有的活力的信念是基于这样一个前提:"在这个理论中,个人的自决权没有被放逐到遥远的未来,而是作

---

① 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,2004 年,第 388、390 页。

② 西多妮·布莱希特、伊雷尼·马蒂:《罗莎·卢森堡与汉娜·阿伦特反对对政治自由的破坏》,夏莹编译,《马克思主义与现实》,2006 年第 4 期。

为当下的必需：在利益再分配的社会斗争中，在政治权力的冲突中，建构认同的自我意识能够也必须通过作为单个个体同时也作为整体的一分子的个人行动来实现。通过集体的自发活动，蕴涵于行动的强大能量被释放出来，并创造了许多新的东西。”[①]对于群众运动，卢森堡的评价主要不是基于实际的成功，而是依据一个政党与它自身，与其他人以及整个世界的关联的体验和认知，“她将在阶级斗争中的失误以及失败视为启蒙大众所必须经历的阶段，由此被称之为自我启蒙”[②]。

在不同的历史时段中，卢森堡的民主政治理论所产生的效应自然不同。然而，理论往往又不可避免被披上不同颜色的外衣。我们所能做到的，不过是让它向善的、真的方向发展。民主，素来为政治所追求。卢森堡的民主政治理论，便是人们追求民主的一面旗帜，只是需要人们谨慎地挥舞。

3. 无产阶级文学观

作为一位政治经济学家，卢森堡对文学、美学并没有什么系统的研究。她的文艺思想同革命实践紧密相连，她的美学论文中透露出革命的人道主义气息。从卢森堡对波兰诗人亚当·密茨凯维奇、对俄国伟大作家托尔斯泰的评价中，从卢森堡在狱中翻译俄国文学家柯罗连科《我的同时代人的故事》并写下长长的译序中，我们仍然能够见到马克思主义文艺美学的思想光辉。

虽然文学并不是卢森堡的专长，但是这并不代表卢森堡在文学艺术上没有造诣。在火热的革命事业中，卢森堡仍然不舍自己对文学的爱好。早在青年时期，卢森堡就对波兰伟大诗人亚当·密茨凯维支的诗歌产生了强烈的感情。1898 年，为纪念亚当·密茨凯维支诞辰一百周年，卢森堡满含深情地评价了诗人的艺术。亚当·密茨凯维支就像

① 西多妮·布莱希特、伊雷尼·马蒂：《罗莎·卢森堡与汉娜·阿伦特反对对政治自由的破坏》，夏莹编译，《马克思主义与现实》，2006 年第 4 期。

② 同上。

晨曦中最璀璨的一颗星一样在波兰文学的天空中冉冉升起。这便是卢森堡对诗人在波兰文学史的形象评价。

同为波兰人,卢森堡对密茨凯维支的感情充满了民族主义的自豪感。诗人的两部作品《先人祭》和《塔杜施先生》充分表达了对祖国的热爱。卢森堡总是将诗人置于历史中做出正确的估量。对于密茨凯维支的文学创作背景,卢森堡清晰地看到:官方文学依靠法兰西的伪古典主义的题材而维持生存,下层贵族的反对派文学却倾向民族题材;同时他们从德意志浪漫派那里找到了合适的形式和样本。对于诗人在作品中所流露出来的空想社会主义的痕迹,卢森堡认为作为民族文化的保护者,"觉悟了的无产阶级在思想上已经足够成熟,可以为了伟大诗人的诗才而热爱和尊敬他,人们根本不需要用诗人的诗才枯竭时期的晦涩的、神秘的空想社会主义观去吸引他们。"即使诗人的思想中存在某些神秘主义,卢森堡并不否认诗人的思想的历史缺憾——他不是也不可能是当代工人阶级及其阶级斗争的代表和先驱。他是贵族民主主义的最伟大和最后一个歌手,但即使是这种身份,也仍然是波兰民族文化最伟大的体现者和代表。卢森堡引用马克思的话说,波兰的无产者是浪漫派诗歌,从而也是它的最伟大的权威亚当·密茨凯维支的继承人。对于波兰民族文化的伟大代表人物,卢森堡并非盲目崇拜,而是以一种极端冷静的唯物主义的态度去辨析。

作为革命家的卢森堡不仅十分关注俄国革命,对俄国的文学家也是情有独钟。1908 年至 1910 年间,卢森堡对托尔斯泰的文学创作以及社会思想作了全面的估价。托尔斯泰的伟大在于他对劳动人民的无限同情,在于对人生生存的"真理"始终不倦的沉思。故而,托尔斯泰所表现的艺术才是真正的艺术。

> 只有当艺术从表现统治阶级的感情的手段重新变成人民的艺术,也就是说,只有当它表现统一的劳动社会的世界观的时候,"真正的艺术"才会出现。[①]

---

① 卢森堡:《论文学》,王以铸译,人民文学出版社,1983 年,第 32 页。

这种艺术是作为"交往手段"的艺术同劳动人民的社会感情的综合，是艺术创作同劳动者日常生活的融合。作为思想家的托尔斯泰和作为艺术家的托尔斯泰在表达艺术时，始终站在时代之上，保存了对生活的完整的艺术感受能力，保持着对现存制度的批判。在其作品《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》和《复活》中表达了最深刻的生活意义。尽管托尔斯泰的思想具有空想说教家的形式，但就其全部本质来说，他在思想上始终是同革命无产阶级站在一起的。他的创作首先应当是劳动人民的财富。这是卢森堡对托尔斯泰的最终的也是革命性的评价。卢森堡当然注意到了托尔斯泰最后回归宗教的倾向，但是她对托尔斯泰的这些评价依然是公允的。在托尔斯泰的作品中，反映的不仅仅是一个俄国，而是全部的社会历史。卢森堡在评价托尔斯泰的文艺时，便不自觉地将俄国的文艺与革命实践联系在一起了。这样一位充满激情的革命家，无疑对描写人间的苦难与幸福、人性的尊贵与卑微的作家充满了战斗的敬意。

对于狱中的卢森堡来说，翻译柯罗连科《我的同时代人的故事》是一件极有意义的事情。抑制不住对俄国文学的喜爱，卢森堡在翻译的同时还写下了长长的译序，为后人留下了宝贵的财富。之所以选择柯罗连科的这部作品，非常重要的原因是，这部作品刻画了俄国知识分子的群体肖像，正是他们创作出的俄国文学，"在俄国唤醒了这种崇高的公民感，摧毁了专制制度最深刻的心理根源。它从产生的时候起，从十九世纪初期，它从没有放弃过社会责任，从没有忘记过痛心的、折磨人的社会批判精神"①。任何其他国家都不像俄国那样触目地使人看到文学的杰出代表遭到的未能尽其天年的悲惨命运。这一群体有：诺维科夫、别斯图热夫、俄多耶夫斯基公爵、赫尔岑、陀思妥耶夫斯基、车尔尼雪夫斯基、舍夫琴科、柯罗连科等等。在这篇序言中，卢森堡清醒地意识到俄国文学不是争取自由的战斗的震耳欲聋的喇叭声，或者想象成为只是对一些"穷人"的描述；并客观地评价了俄国作家：不能将俄国作家想象成激烈的革命者，甚至是进步的人物，"反动分子"或"进步

① 卢森堡：《论文学》，王以铸译，人民文学出版社，1983 年，第 60 页。

分子"之类的套语在艺术中是没有什么意义的。卢森堡注意到陀思妥耶夫斯基后期的作品中反映出的一个憎恨社会主义者的,虔诚的神秘主义者,在托尔斯泰神秘主义的说教中,也能看到各种反动倾向。然而,"他们的出发点不是反动的,因为主宰他们的思想和感情的不是社会憎恨、残酷心肠等利己主义和对现存制度的依恋,相反地,却是善良的心,对人类的爱和对社会的不公正事物的最深厚的责任感"①。

柯罗连科是一位真正的人民歌手,他宁肯流放四年,也不愿对沙皇宣誓效忠——虽然这种拒绝只是一种"徒劳的示威"。柯罗连科在俄国伟大的作家当中是最具有民族性的。他所关注的中心仍然是俄国的农民问题,而高尔基这位德国科学社会主义的热情信徒关注的却是城市无产阶级和他们的影子——流氓无产者;柯罗连科以风景作为他叙述的自然背景,高尔基则以手工作坊、地下室、小客店等为叙述背景。这种不同与两位作家不同的童年经历有关,也反映了俄国文学争取自由的思想史上两代人的不同特色。

卢森堡对于柯罗连科给予了崇高评价:"《我的同时代人的故事》——这是他最后的文艺作品,它只有一半是诗,然而全部都是真理,就像他一生中所写的全部作品那样。"②这样震撼人心的俄国文学,势必带给卢森堡一种强烈的震撼之情。在这篇序言中,透露了卢森堡作为一位革命家、一位政治经济学家对人民的热爱,对民主、对真理的永恒追求。

① 卢森堡:《论文学》,王以铸译,人民文学出版社,1983年,第62页。
② 同上书,第94页。

第二章　魏玛共和国时期的马克思主义文艺思想(上)

一　魏玛共和国:“短暂而璀璨的文化传奇”

第一次世界大战以德国的惨败而告终。1918 年,威廉二世仓皇逃往荷兰,德意志帝国彻底崩溃。1919 年 2 月 6 日,以社会民主党、中央党和德意志民主党连同“魏玛联盟”一起的联合政府,在魏玛这个弹丸之地成立了以艾伯特为总统的民主共和国,一个弱小的魏玛共和国诞生了。在德国国内,受苏俄影响的左翼、自由民主派,以及德国本土的保守派力量三方达成了虚弱的平衡。

但是,自魏玛共和国成立之时,它的执政基础就处于风雨飘摇之中。在东部省份,保皇派的势力很久才得到镇压,而国内少数民族的民族独立运动也此起彼伏。同时,在政治决断上,他们一味对现实政治软弱妥协。德国中产阶级利用基尔港叛乱引发的左翼士兵和工人起义,缔造了这个国家,但是,一旦起义成功,他们又害怕德国倒向社会主义国家,于是利用保守势力来镇压共产党和社会党左翼。在铲除异己之后,他们却“心慈手软”地保留了左翼政党,使其具有合法性。新政府和保守派的妥协更是显而易见:尽管成立了自由民主制度,但共和国仍然保留了“帝国”称号。

为了标榜新国家的自由民主制度,也为了弥补共和国宪政改革的妥协状态所造成的不满,国家对私法领域的民主改革倾注了大量的心血,并制定了大量维护个人,尤其是工人合法权益的政策,如:八小时工作制、家居劳工改革、农业劳工改革、公务员工会权利、地方社会福利、国民健康保险等,以及在地方和国家层面上实行不分阶级的公民普选等。

这种民主制度试图通过提升工人阶级地位来巩固政权，但长期的经济危机却让这些政策得不到真正的实施，反而成为左右翼攻击政府的把柄。

特别是凡尔赛条约的签订及其后果也导致了民族主义和反共思想的高涨，中产阶级害怕"赤化"，右翼分子强调割地赔款所带来的耻辱，无产阶级则对普遍的经济疲软和高失业率不满。这些不同群体的利益诉求找到了一个共同的发泄出口："民族主义"，这就为纳粹的"大德国"和"德意志民族至上论"宣传找到了契机。由于受到上述政治因素的影响，民众和政治家普遍追求强力政治，即使如马克斯·韦伯这样的民主政治"斗士"，也强调卡里斯玛型的统治者对于政治秩序建构的作用。他在《以政治为业》中提出：志业政治家必须认清责任伦理和义务伦理的矛盾关系，从而找到两者结合的可能性。政治家必须拥有热情，只有这种热情才能鼓动人，调配人，让人们为某个理想牺牲自己的利益；但是同时，政治家必须勇于承担，并精于计算为实现这一理想所必需出现的后果。因此，政治生活必然是政治动员和利益计算的结合。[①]这就要求政治领袖必然需要具有某种非理性的感染力和对权力的计算，从而让民主政治在政治运作时有可能变成了一种强力政治。

韦伯的演说，受到了左右翼重要思想家们有保留的回应。具有左翼倾向的卡尔·曼海姆提出了"知识社会学"，试图建立一套可以对政治过程进行理性预算的解释系统，而右翼法学家施密特则放弃了韦伯的经济理性，发扬了韦伯政治上的决断论，并辅以宗教背景的解释。[②]几乎所有的学院知识分子，不论其派别如何，出于对"强人政治"的迷恋，他们在魏玛共和时期为了实现心中的某种意愿图景，往往带着巨大的热情投入政治，这对当时的文艺思想有着深刻的影响。而马克思主义文艺思想看重艺术和时代政治的关系，将艺术批判的政治维度加以淋漓尽致的发挥，他们或用"美学乌托邦"预示政治的解放，或以艺术救赎为目标，来抵抗现代政治社会的工具理性，抑或用巴洛克讽喻来批

① 参阅马克斯·韦伯《学术与政治》，钱永祥等译，广西师范大学出版社，2004年，第258—260页

② 参阅卡尔·施密特《论断与概念》，上海人民出版社，2006年。

判时代状况。

彼得·盖伊认为,"魏玛共和"是一个企图将"共和"付诸现实的概念,并且缔造了一段"短暂而璀璨的文化传奇"。[①] 在共和国短暂的14年之中,德国民众仍然有一个相对自由的社会政治空间。虽然歌德曾经效劳过的魏玛宫廷早已不在,只有"文化名城"这个光环还笼罩在这座城市之上,不过,这一称号似乎注定了这个寿命短暂的共和国将掀起一场狂热而充满魅力的文化运动。

文化艺术的繁荣,是多种因素交替作用的结果。首先,尽管有着凡尔赛条约的束缚,但是在内阁总理古斯塔夫·施特雷泽曼(Gustav Stresemann,1878—1929)的领导下,共和国的经济得到了长期发展,这是艺术繁荣的客观基础。其次,魏玛共和国实施了自由民主的制度,解放了帝政时期封建文化残余对于艺术家的束缚,让现代派艺术得以彻底发展。同时,"一战"带来的全民受挫感,导致了年青一代对父辈中产阶级文化的彻底怀疑和全面造反。这种"父—子、新—旧"之争,导致了表现主义等新的艺术形式不再仅仅是一种艺术观的反叛,而是一种对既定社会的拒绝,从而得到了年青一代的拥戴。他们中间涌现出了许多著名的思想家和艺术家。正是这些杰出人物让"魏玛共和国时期"成为德国20世纪文化艺术最为繁荣的年代。但是,在共和国后期,许多思想家和艺术家们为了寻求各自的文化理想和社会理想,纷纷将激进的文化创造转化为激进的政治策略。这样一种策略直接导致了魏玛共和国的崩溃。

魏玛共和时期在欧洲文化发展史上具有重要意义:一方面,帝政末期早已成名的作家,如托马斯·曼、赫尔曼·黑塞等人,都在魏玛共和国时期初成硕果,布莱希特这位重要的左翼作家也开始崭露头角。另一方面,格尔奥格圈子的新浪漫主义、表现主义等文化艺术流派也开始持续产生影响,并拓展了文学、绘画和艺术表演领域,成为20世纪贡献卓绝的艺术流派。总体来看,魏玛共和国时期具有代表性的文化思潮大概有三股:一是逐步兴起的存在论哲学思潮;二是绵延不衰的新浪漫

① 参阅彼得·盖伊《魏玛文化》,刘莞森译,安徽教育出版社,2005年,第3页。

主义思潮;三是达于鼎盛的表现主义思潮。

存在论哲学思潮的核心人物是海德格尔,他对于"此在(Da sein)"的存在论解释使他成为"二战"之后存在主义思潮的先驱。存在论哲学诞生于"现象学运动"这一学院运动,而当时社会流行的"生命哲学"思潮恰恰为这一哲学潮流注入了情绪上的因素。早期海德格尔改造了胡塞尔的现象学方法,他试图以"现象学"方式呈现"存在"的概念。他抛弃了胡塞尔带有先验色彩的方法论,借鉴了克尔凯郭尔的神学术语,将"畏"(Angst)、"烦"(Sorge)等根本性情绪看做是具有生存论意义的人生状态。可以说,20年代的海德格尔更多的只是一个蔑视现代政治的大学教授,对德国思想的影响也更多地集中在学院领域。他的很多术语和思想并非独创,而是社会症候的某种显现,可以看做是魏玛共和时代文化思潮的某种表征。

海德格尔所用的词语无非就是让整个社会的躁动情绪从具体的存在领域进入存在本身。后来出于实践自己哲学的考虑,在《存在与时间》和《形而上学导论》中,海德格尔试图打破"存在"概念的根本规定性,做出了"生存性的决断"。这样一种哲学尝试被称为"哲学上的达达主义",它渗透着强烈的虚无主义因素,以放弃理性规范的方式,号召人们在"人生此在的决断"中,重新建立自己和共同体的规定性,以致后来成为纳粹的理论依据。

这里,我们不能忽视海德格尔的哲学思想对德国马克思主义文艺思想的激发和影响。本雅明虽然与海德格尔并无直接的交往,但是他们诸多的共同点引人深思。列奥·施特劳斯在看过肖勒姆赠送给他的本雅明文集之后说:"他和海德格尔做了一样的事情,但海德格尔比他做的更为彻底。"①就两人的兴趣和思路而言,两位思想家呈现了惊人的相似:他们都热爱荷尔德林,都撰写过相关的文字;两人早年都试图以邓斯·斯科特(Duns Scotus,约1270—1308,苏格兰神学家)为题写教授资格论文;中晚期的本雅明和海德格尔都致力于技术批判;而相对

---

① 列奥·施特劳斯:《回归古典政治哲学:施特劳斯通信集》,朱雁冰、何鸿藻译,华夏出版社,2006年,第462页。

于海德格尔,本雅明对技术的发展抱有相对乐观的态度。还有,阿多诺曾经三次批判海德格尔,他早年的代表作《克尔凯郭尔的审美构造》正是一部与海德格尔针锋相对的作品,卢卡奇在《理性的毁灭》中也批判了海德格尔的非理性主义。按照哈贝马斯的分析,海德格尔的思想正是20世纪社会思潮中"理性批判"的源头。德国马克思主义理论家和海德格尔一样,都是理性化的批判者,但是海德格尔却最终走向了希特勒纳粹帝国。因此,当我们考察魏玛共和国的马克思主义文学思想时,以海德格尔为奠基的存在哲学是一个必不可少的对比背景。

新浪漫派沿袭第二帝国末期的繁荣,在魏玛共和时期仍然大行其道。这股思潮有两大代表人物:斯蒂芬·格尔奥格(Stefan George,1868—1933)和里尔克。以格尔奥格为首的圈子是魏玛初期人文学术界最大的思想团体,他们的声势十分浩大,几乎主宰了文学批评界的话语权力。唯一可以与之媲美的团体是韦伯兄弟在海德堡的学术沙龙。格尔奥格是波德莱尔和但丁的德文译者,他的诗歌风格也深受波德莱尔的影响,热衷于描写性感和死亡,辞藻雕琢华丽,典雅高贵。他的眼界并不局限于狭小的德国文化,而是热衷于一切欧洲的高雅文化。彼得·盖伊认为:

> 整个格尔奥格所带领的圈子一直汲汲盈盈努力在诠释歌德,并翻译莎士比亚和但丁——同时塑造一种充满贵族气息的生活。这也正是尼采的工作:成为优秀的欧洲人,掌握新的价值观念。但格尔奥格和尼采不一样的地方是,他并不选择孤独,他所使用的方法,其核心宗旨乃是为未来的新帝国建造一个神秘领域,并且在过去的精神遗产以及热诚的友谊中寻找力量和灵感。[①]

格尔奥格学派具有后期浪漫主义的典型特征,他们倾向于将经典作品神话化。格尔奥格的高足中,多有传记作者,这些传记作者并不依照史实来记载人物,而是把伟大的诗人和文学家塑造成英雄。这样的写作并非出于简单的厚古薄今。相反,这些人试图通过塑造英雄典范,

① 彼得·盖伊:《魏玛文化》,刘尧森译,安徽教育出版社,2005年,第69页。

提升青年人的精神境界,激发他们对完整性和友爱共同体的渴求。这样一种倾向对于青年人有着极大的影响。

格尔奥格学派还再一次发掘了荷尔德林,这对魏玛共和国文化产生了重大的影响。格尔奥格的学生海林格拉特(Norbert Hellingrath,1888—1916)发现了荷尔德林晚期的作品,心中非常钦佩,于是着手整理和诠释,不久就发表了自己的成果。由于格尔奥格圈子的大力推动,"一战"以后,荷尔德林的形象已经深入人心。魏玛共和国时期是个呼唤英雄和团结的时代,诗人们创造了理想中的英雄和共同体。因此,他们自己也被当做英雄,荷尔德林就是当时青年人心目中英雄般的诗人。但是,作为一个浪漫主义者,即使是格尔奥格本人也并不认同精神世界中的英雄需要出现在现实之中,他们仅仅认为,理想世界的精神共同体仅仅是为了提升个人的精神境界,满足现代人在心灵上对完整性的渴求。可是,事实并不如他们所愿,一个"新英雄"出现了,他就是希特勒。对此,格尔奥格失望至极,在纳粹上台的第二年,在瑞士溘然长逝。

相对于格尔奥格来说,里尔克的姿态要平易、朴素得多。作为一个诗人,他是精英的,也是个人的。他没有对精神统一体的追求和渴念。他追求的是艺术的生存方式,以及对日常生存方式的提炼和超越。对里尔克来说,共同体,甚至假想的共同体,都并非个人精神提升的最后落脚点。他的诗歌通过建立诗歌形象中的有机秩序,着力超越世界的混沌。里尔克的经验诗理论强调诗歌对于日常经验的提升作用。尽管民众试图把他塑造成一个大众的先知和英雄,但里尔克自身却非常清醒地认识到诗人的有限性。和格尔奥格不同,里尔克并没有过强的文化抱负,这也是他的诗歌更具个人化,更能影响不同阶层的人的原因。[①]

新浪漫主义文艺思潮表现了人们在价值失序的时代对于英雄和统一性的追求,而表现主义的力量在于,它直接呈现了失范的世界和青年人心中带有破坏性的愤怒。魏玛共和国时期是表现主义文艺思潮得以

---

① 参阅沃尔夫—迪特尔·杜贝《表现主义艺术家》,张言梦译,三联书店,2005年,第11—15页。

蓬勃发展的时期。尽管这一潮流在威廉帝国时期已经萌芽,但帝政时期并不宽松的文化氛围并没有让表现主义艺术家们的贡献得到社会的承认。而在民主政体之下,表现主义艺术得到了长足的发展,其欣欣向荣的程度足以和新浪漫主义文艺思潮分庭抗礼。

表现主义思潮首先体现在绘画领域,产生于19世纪末后印象主义画派对印象主义画派的反动。后印象主义者梵·高,"在对有形世界、对上帝和对人类的爱的指引下走上了做一个画家的道路。他的体验能力发展到一种欣喜若狂的高深境界,他赋予了自己的种种体验以带有火焰般的线条和光辉灿烂的色彩的视觉形式,深深地专注于他描绘的对象之中,因而摧毁了他自身与周围世界的保护屏障。"[①]梵·高对于艺术境界和生活境界的深刻体认对于德国表现主义艺术家有着重大的影响。

第一次世界大战前后,带有表现主义色彩的文学艺术社团如雨后春笋一般不断地涌现出来。其中,著名的社团如"桥社"、"柏林分离派"、"新分离派"等。[②] 这些团体的画家风格各异,但都从后印象主义、野兽派等舶来的艺术流派中获得了足够的艺术营养,并重新创造出很多新的技术手法。例如,德国表现主义的代表恩斯特·路德维希·基希纳(Ernst Ludwig Kirchner,1880—1938)创造的"书画法"和"象性文字"技巧,在巧妙地借鉴梵·高的同时,形成了自己独特的风格。表现主义艺术家强调色块对比的浓烈和线条的粗犷,对表现创作者深切、浓郁的情感层次十分看重。他们与法国后印象主义画派最重要的区别在于,表现主义画派用现代的技法表达了德国传统中独有的沉思气质。有些表现主义画家战后转向了神秘主义,将基督教象征和现代绘画相结合,让绘画更具象征意义和玄思气质。这类绘画的代表,其中著名的有卡尔·施密特—罗特多夫(Karl Schmidt-Rottluff,1884—1976)的《忧郁》[③],保罗·克利(Paul Klee,1879—1940)的《新天使》[④]等。

---

① 沃尔夫—迪特尔·杜贝:《表现主义艺术家》,张言梦译,三联书店,2005年,第9页。
② 同上书,第12—14页。
③ 同上书,第62页。
④ 同上书,第133页。

“表现主义”这一流派并非仅仅局限在绘画领域。无论在文学、戏剧、电影，乃至建筑领域中，表现主义都成为“魏玛共和国时期”占主导地位的风格。这种风格的特质在于，他们绝对不再试图弥合现实和理想的距离，从而调节欣赏者的情感，让它节律化；相反，他们试图呈现现代社会中压抑、混乱以及碎片化的一面。例如，在卡夫卡的小说中，人物的疏离、扁平化的状态；在表现主义戏剧《群众与人》之中，人和群众之间产生了抽象对立；以及电影《卡利加里博士》中对邪恶凶杀的渲染。这些艺术领域无不浸透着表现主义的血脉。整个社会的文化风格已经揭示了魏玛共和国不稳定的人心和动荡不安的社会状况。

新浪漫主义和表现主义都产生于帝政时期，在魏玛共和国时期达到鼎盛，并产生了深远的影响。与存在主义哲学对德国马克思主义思想家的隐性影响不同，这两股思潮的影响是显见的，广泛的。而如何评价这两大流派的艺术成就，揭示它们与现实政治的独特关系，便成了魏玛共和国时期马克思主义思想家们面前的难题。就新浪漫主义而言，卢卡奇早期的著作《心灵与形式》、《近代戏剧发展史》和《小说理论》虽然批判浪漫主义，但他对总体性的描述受到了新浪漫主义的影响[①]；本雅明与新浪漫主义有着更深的思想渊源，他对歌德和波德莱尔的再诠释是对格尔奥格学派的挑战。[②] 而阿多诺与表现主义的关系更是为众人所熟知，在后期的《美学理论》中，阿多诺引用了大量表现主义的实例来论述他的先锋艺术理论。而30年代“表现主义之争”将单纯的文学思潮问题提升了一个层次，从简单的文学问题上升到了文化政治问题。

应该说，“魏玛共和国时期”的文化状况向当时的马克思主义思想家提出了严重的挑战。这几股文化思潮不仅是社会阶级状况的深刻反映，而且对社会政治产生了极大的反作用。可见，文化并非机械地服从经济基础，而是直接主宰人对世界的认识，从而让主体能动地参与改造

---

① Arpad Kadarkay: *Georg Lukács: Life, Thoughts and Politics*, Blackwell Basil, 1991, pp. 114-117.

② 参阅 *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996。

世界的进程。另外,韦伯的历史社会学已经取代古典哲学和政治经济学,成为新的社会思想范式。在这样一种理论框架内,对资本主义意识形态的批判和对现代社会理性宰制的批判已经相互缠绕在一起。马克思主义怎样应对这一历史性的挑战,是一个非常重要的问题。1933年,马克思《1844年哲学—政治经济学手稿》重见天日,为回应这一挑战提供了重大的契机。

在这部手稿中,马克思提出了"劳动是人的本质力量的对象化"这一命题,试图融合黑格尔的辩证法和费尔巴哈的人本学说,重新建立一套带有辩证性的社会哲学纲领。这套纲领的最终目标是弥合人的对象化造成的分裂,实现人的全面价值。这样的思想强调了"文化"的重要性和能动性,超越简单的经济决定论,强调人的主体性和"文化"作为第二自然对"第一自然"的辩证扬弃。这样一种发现,鼓舞了以卢卡奇为代表的马克思主义者以及后来的法兰克福学派的主要代表人。卢卡奇在《历史与阶级意识》的序言中说:

> 《历史与阶级意识》跟在黑格尔后面,也将异化等同于对象化(Vergegenst ndlichung,用马克思在《经济学哲学手稿》中所使用的术语)。这个根本的和严重的错误对《历史与阶级意识》的成功肯定起了极大的作用。如上所述,在哲学上对异化的揭示当时正在酝酿之中,很快它就成了那种旨在探讨人在当代资本主义中的状况的文化批判的中心问题。对资产阶级哲学的文化批判说来(我们只要看一下海德格尔就可以了),将一种社会批判升华为纯粹的哲学问题,即将本质上是一种社会的异化转变为一种永恒的"人类状况"(这是一个后来才产生出来的术语),是十分自然的事情。[①]

正是这样一种反思暴露了当时的文化和哲学思潮对马克思主义的影响。《历史与阶级意识》中的异化学说和《1844年哲学—政治经济学手稿》居然不谋而合,这也说明了魏玛共和国时期的资本主义批判和

① 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,1999年,第19页。

现代性批判已经不可分离。尽管卢卡奇乃至法兰克福学派的代表人物阿多诺等人,都试图和海德格尔的"理性批判"划清界限,但是如果不扬弃经典马克思主义的经济批判维度,使之成为一种从劳动和实践范畴出发的哲学人类学,人们就很难回应魏玛共和国时期的文化潮流,并拓展马克思主义的批判力量。

二 柯尔施:马克思主义辩证法

卡尔·柯尔施(Karl Korsch,1886—1961)是卢卡奇的同时代人。1923年卢卡奇发表《历史与阶级意识》的同时,出版了《马克思主义和哲学》一书,表述了一种以总体性理论为核心的马克思主义辩证法。在法兰克福学派的初创时期,柯尔施和卢卡奇还曾打算参与社会研究所的草创工作,而且,社会研究所的《格吕恩堡文库》还为他们辟出了专门的地盘。可以说,柯尔施与卢卡奇对法兰克福学派具有深远的影响,为西方马克思主义奠定了理论基础。

卡尔·柯尔施于1886年生于德国汉堡附近的托兹泰特,父亲是迈宁根一家银行的副经理①。在迈宁根,柯尔施上了德国文科中学,打下了良好的语言文学功底,更重要的是学校深厚的人文主义教育让他具有直面真理的勇气和不畏强权的骨气,因为这个时期的语文教育还没有受到理性权威主义与精英主义的浸染。随着年龄的增长,柯尔施对于哲学的兴趣越来越浓厚。在正式注册成为耶拿大学的学生之后,他就走访各处,足迹遍布柏林、日内瓦、慕尼黑,学识日见增长。

但是,青年柯尔施的兴趣与父亲的期望发生了冲突。在银行兢兢

---

① "vice president of a bank"的表述取自 Patrick Goode:*Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p.5,这与《马克思主义和哲学》中文译本的导言中"银行职员"以及《马克思以后的马克思主义》(中国人民大学出版社,2004年)第十二章《柯尔施》中"银行家"的说法都不甚相同。虽然只是职位的差异,但是在德国却可以折射出相距悬殊的家庭背景:银行家无疑是标准的资产阶级上流社会的成员,而银行职员却不过是普通的劳动者,至于副经理的职位则是一个经过许多年的艰辛赚来的中层人员资历,这与古德(Patrick Goode)在学术传记中所说柯尔施生于一个从中下层阶级努力攀升而上的拼搏者家庭相符。

业业工作的父亲不同意儿子追求形而上的学问,对务实的父亲来说,学习这种东西对于工作和将来都没有好处,只有法律才是正当的、有前途的专业。面对父亲的压力,柯尔施让步了——他学习了法律。不过,这种让步从柯尔施进入成熟时期之后就再也见不到了,即使面对整个共产主义阵营内部的指责和想要"成为另一个列宁"的谣言与污蔑,他也坚持自己的理性判断特立独行。柯尔施是真的对法学不感兴趣,即使他可以以优异的成绩通过司法考试,后来成为一名合格的民法学教授,并且在党内担任司法部长,但这都不能阻挡他的哲学志向:用哲学考察马克思,用哲学改变世界。

在学习结束之后,柯尔施写作了他的论文《民事诉讼中证据原则的应用与可接受的证据》——在这具有技术倾向的文章标题中,初步显示了他既关注抽象理论也关注实践的态度。[1] 在论文的前言中,柯尔施反对当时法学中只关注理论,而忽视实践的学风,这可以看成是他一生理论原则的宣言。不过,在论文的正文部分,他却没有真正实践自己的原则,这种倡导和实践的脱节也影射了他的一生。直到20世纪20年代,柯尔施延续了学生时代的学习状态,从未进行法学方面的研究,更谈不上法学方面的实践。

但是,从法学研究到马克思主义研究的过渡期间,柯尔施受到另外一套思想的影响。为柯尔施作学术传记的古德在回溯了第一次世界大战之前的情况后,认为柯尔施这段时期的思想既非个人主义,也不是马克思主义,而是流行于当时中层阶级的德国年轻人的主导观念。[2] 这种观念来自柯尔施学生时代的"青年运动"和其后在伦敦参加费边社的实践活动。

这一思想深深植根于柯尔施的人生经历。柯尔施就读大学的城市耶拿,是一个有着高度政治自觉的地方,学生们有自己的正式组织,而且工人阶级也有可以与大学生进行政治对话和谈判的能力。柯尔施参

① 参阅 Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p.5。

② 参阅 Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979。

加的“青年运动”是一个新生的进步的学生组织，我们可以从其核心成员的描绘中看到这个组织的宗旨：“新的生命在各处蓬勃而生，长期处于萌芽时期的种子正在刺向光明。在社会领域内，斗争正在变得越来越火热；新的生命无处不在，并且蓬勃而生……”[①]这种诗歌般的宣言使其宗旨看起来不够明确，不过，参加的成员大部分都是城市中的大学生，而诗歌一样美丽的政治口号反而更能吸引他们的政治激情。

柯尔施作为自由学生运动的领导人物，在全德国境内进行演讲，对其组织刊物的撰稿和编辑贡献很大。在这个组织中，柯尔施得到的最大的锻炼首先是组织能力，其次就是文学才华和演讲修辞术的提高，这为他在 20 年代担任党的领导职务奠定了良好的基础。不过，这些含混而美丽的诗歌口号实际上很难支撑柯尔施的思考和行动。后来，柯尔施参加了伦敦的费边社(Fabian Society)。费边社的思想影响了柯尔施的理论。

1912 年，柯尔施加入费边社下设的“大学社会主义联合会”。这个联合会主要由大学生组成，他们阅读萧伯纳的剧本，讨论社会主义的哲学。柯尔施深受感染，为德国杂志撰写的文章中都弥漫着英国生活的民主气息。虽然柯尔施参加这个组织不过两年的时间，其后随着“一战”的爆发，大学生组织也颓然倒塌，但是从柯尔施回到德国后的写作情况来看，不仅在《什么是社会化》等文章中有着费边社的痕迹，就是在后来他的思想成熟转入马克思主义(严格意义上是黑格尔式的马克思主义)之后，对于这个组织仍持肯定的态度：

> 在那些大学城里，费边社就好像德国大学内的“自由学生”运动所发挥的作用……费边社还从事学术之外的事情。要达到费边社这样的成就，这对德国大部分地区来说都很难。[②]

随着第一次世界大战的爆发，柯尔施这种快乐、民主的生活也随之结束了。这个满脑子新鲜思想的年轻人回到祖国，参加了战争，他身穿戎装却思想反战，因而从预备役中尉被降为下士。1919 年战争结束

---

① Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 8.

② Ibid., p. 11.

后,柯尔施成为耶拿大学的讲师,而立之年的柯尔施终于开始了20年代纷乱而辉煌的学术、政治生涯。

1922年,柯尔施发表《〈哥达纲领批判〉导言》,同年发表《工人委员会的劳动法》,这些文章中的思想在"魏玛宪法"中都有所反映。1923年出版《马克思主义和哲学》,同年出任图林根临时政府司法部长。1924年发表《第一国际的马克思主义》,因其思想与主流马克思主义者意见相左,在共产国际第五次代表大会上遭到谴责。1926年斯大林在苏共中央全会上再度提到了他,称他是"极左派"理论家,想在俄国发动一场新的革命。这年,柯尔施被开除了党籍,从此他便作为一个独立的马克思主义者著书立说。

但是柯尔施的马克思主义思想并没有结束,1928年他参与、组织马克思主义学习小组,并成为布莱希特的精神导师。1930年,《马克思主义和哲学》再版,柯尔施还以《关于〈马克思主义和哲学〉问题的现状》作为附录,进一步阐释自己的思想。1933年2月,在国会纵火案的当晚,柯尔施发表了最后一次政治性演讲,随后逃离德国。在其后三年的欧洲流亡过程中,柯尔施继续进行自己的理论工作和共产主义活动,而与布莱希特的友谊也进一步加深。

应该说,面对20世纪初期新的革命形势,柯尔施与葛兰西、卢卡奇等人一起,发展了马克思主义理论,共同开创了新的马克思主义解释模式。[①] 其中,柯尔施的思想一直被视为西方马克思主义的理论源头之一。不过,与葛兰西和卢卡奇不同,由于柯尔施认为法兰克福学派的理论与实践相脱节,其本人从未与法兰克福学派有过接触。[②]

柯尔施的思想集中体现于他的两部代表作:第一部就是出版于1923年的《马克思主义和哲学》,它从宏观的角度揭示了马克思主义之于无产阶级革命的意义正如黑格尔哲学之于资产阶级革命的意义,提出在新的形势下要用他所挖掘出的"辩证法"促进工人阶级意识的重

---

① 参阅陈学明《评西方马克思主义开辟的马克思主义哲学的解释路向——重读柯尔·柯尔施的〈马克思主义和哲学〉》,《学术月刊》,2004年5月。

② 参阅 Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 137。

新觉醒,从而促进无产阶级革命的开展;第二部著作是出版于1938年的《卡尔·马克思》,这部著作与其说是马克思的传记,不如说是柯尔施对马克思成熟时期思想的考察,是对马克思政治经济学的批判性思考,从而为无产阶级革命提供了另外一种理论角度。

在此,我们主要考察《马克思主义和哲学》中的核心概念"马克思主义辩证法",借此阐明柯尔施这一时期对马克思主义的基本认识以及这一概念本身所蕴涵的时代命题。不过,这要追溯到柯尔施在1919年发表的《什么是社会化》这篇文章,其中所讨论的无产阶级国家设想,在部分地延续了英国费边社的"社会主义"思想的同时,流露出向马克思主义转变的特征。

英国的费边社是一个社会改良主义团体,其名称来源于善于使用"等待时机的迂回战术"的古罗马将军费边,前期的主要领导人有萧伯纳和韦伯夫妇等人,罗素也是著名的成员。虽然在很多人看来这种"曲线救国"不那么痛快和革命,但是费边社用这个名字表明他们主张采取缓慢渐进的策略来达到改革社会的目的,在工人阶级中有一定的影响。[①] 费边社这个团体的创始人自视其兴起的背景是富足、安乐的大英帝国,工人阶级在这种情况之下已经没有必要推翻国家机器,只需要一步一步推行"市政社会主义"或者"地方共有社会主义"就可以达到"社会主义"的最终目标,因而他们"就全国范围来说,首先是一个进行社会研究和调查的组织"。这种"君子动口不动手"的改良主义原则很符合知识分子和妇女的口味。

费边社的这些经验构筑的理论让柯尔施时时难以忘怀,即使面对普鲁士的政治状况,脑子里也是英国的民主与自由。[②] 所以当他在"一战"后听到伯恩施坦的"渐进的社会主义"时,一定有种恍惚身在英国的眩晕。但他也亲眼目睹了费边社的兴衰,于是,伯恩施坦的论据恰恰成为柯尔施反击他的武器。

---

① 参阅玛格丽特·柯尔:《费边社史》,杜安夏等译,商务印书馆,1984年,第1页。

② 参阅 Hans-Jürgen Kornder, *Konterrevolution und Faschismus : zur Analyse von Nationalsozialismus*, Faschismus und Totalitarismus im Werk von Karl Korsch , Frankfurt/M. : Peter Lang, 1987。

> 战争(第一次世界大战)爆发之前,德国从整体上来说是一片富庶的大陆;但是在战争结束之后,满目疮痍、处处贫苦,只能实行贫弱国家的经济政策。这也是我们为什么小心地实行社会化的原因。[①]

如果说富裕的生活消磨了人们战斗的意志,产生了怀疑革命必要性的情绪,那么恰恰是资本主义的自相残杀为社会主义从废墟上站立起来提供了可能性。总而言之,经济领域内财富分配的渐进改革于事无补,只有整个社会的重建,才能"从整个生产领域彻底消灭私有财产所有者",才能实现"生产产品的社会化"。

在《什么是社会化》一文中,柯尔施一方面具体设想出"工业自治"的经济组织体系,以及有关铁路国有化和矿山国有化的草案,这无疑构成了他的无产阶级国家构想的一部分。另一方面,柯尔施认为,为了革命,要进行意识形态的斗争。这种思想既是对第二国际中的宿命论和机械论的反驳,也是他对"资产阶级在意识形态领域不会自然消退"认识的反映。这些思想在后来的《马克思主义和哲学》中都得到了集中的表述。

值得注意的是,在《什么是社会化》中,柯尔施想通过"工业化民主"达到摆脱普鲁士旧的专制和资本主义的束缚的目的。对此,柯尔施谈到两点:第一,社会化的目的,是要实现社会重建,建立社会主义;第二,主要途径是将财产的私有状态转化为公有化或者国有化,但这个过程需要注意不能犯社会民主党人所讲的"没收和控制"的错误,而是要重建生产关系,最终达到公有企业控制国家的社会经济生活的程度。

虽然后来他认识到这种单维度理论的缺陷,转而强调意识形态的重要性,但是他从来没有放弃对经济领域斗争的强调:

> 社会化革命斗争的症结并非在于国家—政治领域而是经济领域:贸易的垄断、产品的国家化。各个团体的社会主义和其他的"政治途径"单靠自身不足以"提高工人的数量、提升他们的境界,

---

① Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 164.

增加他们在工作中的乐趣"。进一步讲，工联主义看到了成功的社会化首先是工人阶级充足的劳动、生产意识，只有工人阶级在生产中变得完全自主地参与，才能算正确的社会化方向。①

柯尔施在这里限定了社会化的范围和意义，即工人阶级只有在一定的制度内调整、聚集起自己的意识，才能取得进一步的社会目标。也正是在这样的意义上，柯尔施使得国家化和工联主义的矛盾得到了缓和，而其中蕴含着的强调人主体性的萌芽日后成长为强调意识形态的参天大树。但明显的是，柯尔施在这里肯定"工业化民主"已经抽离了价值判断，带有了功能主义的论调。

由此，柯尔施公开宣布自己是"马克思和恩格斯的继承人"，批判当时研究马克思主义的理论界没有实践品格。他认为：

在马克思和恩格斯的著作中有大量有价值的评论，他们关注着社会主义向实践现实的转变，因此也意味着社会化，但是整个后来的马克思主义者的文献都没有切中实践问题的实质性要害，一直到现在的战争岁月都是如此。②

出于对理论联系实际的终生信念，柯尔施在《马克思主义和哲学》中运用马克思主义的学说对19世纪中后期的工人意识进行考察，这可以理解为考察马克思主义学说的效果史。在他看来，整个工人意识的发展过程共分为三个阶段：第一个阶段（1843—1848），马克思主义的早期著作反映了在资本主义非人的条件之下工人们的狂怒情绪，这个时期的工人意识强烈而无绪，集中表现在对自由的非理性的追求。因为这个时期的马克思处在浪漫主义的阶段，鼓动的只是人的主观能动性。第二个时期（1848—1900）是资本主义扩张和巩固的时期，先前鼓涨而起的自我意识在这个时期不仅没有得到合理的调节，反而受到这种客观条件的制约，资产阶级意识形态占据了主导地位。因为这个时期的马克思主义是庸俗唯物主义的天下，表现为一种静止的、脱离了实

① Douglas Kellner, *Karl Korsch: Revolutionary Theory*, Universtiy of Texas Press, 1977, p. 118.

② Ibid., p. 232.

践的教条理论。第三阶段(从1900年开始)出现了改良主义、工团主义和布尔什维克主义,标志着无产阶级意识的觉醒。工人阶级要在这一时期把握机会,开展无产阶级的革命运动。[①]

柯尔施对工人意识发展的简单描绘,沾染上了过多的黑格尔"理念"学说的痕迹,给人一种图解黑格尔精神运动的嫌疑。实际上,上述的三个分期就是柯尔施的核心概念"马克思主义辩证法"的演绎。他在对比黑格尔的辩证法与马克思主义的辩证法的过程中,将前者赋予了重要的理论地位和面对革命新形势时的现实意义。同时,马克思的辩证法被放入与黑格尔的理论体系相对照的语境中,探寻出一种富有革命意味的理论,与过去静止的解释行动的辩证法形成了对比。

虽然柯尔施的理论带有形而上的色彩,但确实又是实际环境的产物:当时他正处于对列宁领导下的苏联社会主义建设的迷恋之中。柯尔施对于马克思主义的看法,"包含了一系列的问题和答案,这可以恩格斯的共产主义原则为例。正因为关注于马克思的经济学教导,所以柯尔施认为马克思主义关于阶级斗争的理论包含了:第一,共产主义的目标以及达到这些目标的手段;第二,对于这些目标和手段必要性的洞察"[②]。但是,柯尔施发展马克思主义理论的著作《马克思主义和哲学》刚一问世就掀起了轩然大波,和卢卡奇的《历史与阶级意识》一起被作为"教授的作品"遭到批判。进而,由于柯尔施拒不认错的态度,德国共产党内对他的批判和谴责不断升级,直到后来把他开除出党。

三　克拉考尔:人与城市的影像

齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer,1889—1966)是西方马克思主义电影理论的杰出代表,和匈牙利著名电影理论家巴赞(Andre

---

① 参阅卡尔·柯尔施《马克思主义和哲学》,荣新海、王南湜译,重庆出版社,1989年,第6页。

② Douglas Kellner, *Karl Korsch*: : *revolutionary theory*, Universtiy of Texas Press, 1977, p.118.

Bazin,1918—1958)同为写实主义电影理论的开创者。作为文化社会学家、美学家和哲学家,克拉考尔与法兰克福学派的阿多诺、本雅明、洛文塔尔、布洛赫等人有着密切的关系。魏玛共和国时期是克拉考尔理论的草创时期,他的电影理论、现代性理论和历史哲学都与魏玛共和国时期的文化和艺术现状有着密切的关系,并直接影响了阿多诺和本雅明的理论思想。

1889年,克拉考尔出生在一个中产阶级犹太人家庭。他的父亲阿道夫·克拉考尔(Adolf Kracauer)是一家纺织公司的职员。克拉考尔性格害羞,略微口吃,童年的大部分时间在叔叔家度过。他的叔叔是一位老师,负责一个收养和教育犹太孤儿的慈善机构。由于这个机缘,克拉考尔的婶婶认识了一大批法兰克福中层犹太家庭的成员,他们经常聚会,这对克拉考尔有很大影响。1906年,克拉考尔便在《法兰克福报》(*Frankfurter Zeitung*)的专栏中发表了处女作《高山上的一夜》(*Ein Abend im Hochgebirge*),引起了不小的反响。1907年自实科中学毕业后,他修习建筑学,后转至柏林、慕尼黑学习,并结识了齐美尔。1911年获得学士学位。1914年7月16日,克拉考尔完成博士论文答辩,同时也在一家建筑事务所工作。1915年至1917年,他开始在一位法兰克福建筑师(Max Seckbach,1866—1922)手下工作,还曾参加法兰克福阵亡将士公墓的设计竞赛。

早年,克拉考尔热爱阅读,喜欢上剧院和看展览。谋生之余,他也写作哲学短文,并将文章寄给马克斯·舍勒(Max Scheler,1874—1928),得到后者的赞赏。在法兰克福工作时,他与齐美尔再度取得联系,并进一步研读齐美尔的著作。其间他完成了一本论述齐美尔的专著,但是只有其中的第一章于1920年发表在《逻各斯》(*Logos*)杂志上,其他部分则由于各种原因未能问世。同一时期,克拉考尔还结识了阿多诺,并对阿多诺的理论产生了直接的影响。此后,他们一直保持通信联系,维持了长达一生的忠贞友谊。

1921年,克拉考尔成为《法兰克福报》的地方记者并于同年夏天成为该报正式职员,负责报道地方及宗教事件。这一时期,他关注的重点包括马克斯·舍勒等人提倡的宗教革新运动等。1924年,他擢升为编

辑,负责报纸成立不久的影评部。在对电影文化的持续关注之中,他形成了自己独特的社会学和现代文化理论。自 1925 年底起,克拉考尔开始创作《京斯特》(*Ginster*),1928 年 4 月,小说片段在《法兰克福报》上预印,并于年底出版。这部作品一度被当做是自传小说,得到本雅明等人的称赞。

1925 年底,克拉考尔与伊丽莎白(莉莉)·埃伦赖希(Elisabeth [Lili] Ehrenreich)相识,并于 1930 年 3 月 5 日结婚。伊丽莎白·埃伦赖希曾在斯特拉斯堡和莱比锡学习音乐、艺术史和哲学,从法兰克福社会研究所成立之时就担任图书馆员。由于妻子的原因,克拉考尔与法兰克福学派成员的关系变得更为密切了。

1927 年,克拉考尔在《法兰克福报》上发表《大众装饰》(*Das Ornament der Masse*)和《论摄影》(*Die Photographie*),这两篇文章为他以后的大众文化理论奠定了基础。1929 年 4 月起,克拉考尔暂时担任报社驻柏林分部的专栏编辑。这时他做了大量的社会调查,于同年 10 月完成了系列作品《职员们》(*Die Angestellten*)。这组系列文章在报社内部引起极大争议,遭受到了重重阻力,最后终于得以在《法兰克福报》上连载发表,引起了社会各界的热烈反响。1930 年 1 月,《职员们》结集出版。此时,克拉考尔已经开始了第二本小说的写作,即后来的《格尔奥格》(*Georg*)。

从 1930 年 4 月开始,克拉考尔正式接手《法兰克福报》驻柏林编辑部。当时局势变化,纳粹的政治文化开始渗透到社会的各个角落,对此,克拉考尔非常敏感,并针对国内政治及社会演变发表自己的分析和预测,言辞非常尖锐,引起了纳粹的注意。克拉考尔被迫薪水减半,有人劝他找份兼职工作,可是他依然坚守自己的阵地。及至 1933 年 2 月 27 日"国会纵火案"发生,由于克拉考尔的犹太人身份以及对政治的过激言论,他被报社以"工作休假"名义送往巴黎。①

克拉考尔在魏玛共和国时期主要从事新闻工作,同时还创作了不

① 克拉考尔生平请参见 Getrud Koch:*Siegfried Kracauer: an introduction*, Princeton University Press, 2000, pp. 12-18。

少小说作品。在这一时期，他的文艺思想最值得称道的地方集中在两大方面：一是对现代经验的艺术描绘；一是对魏玛共和国电影和城市生活的解释。

1. 现代人与侦探小说

克拉考尔早期的思想主要受到齐美尔的影响。与韦伯等人的社会理论不同，齐美尔的文化社会学并不立足于对世界的构架进行结构分析，也不满足于对具体行动进行类型化的建构，其立足点在于描述一系列具体现象背后的形式法则和造成这一现象的具体意图。相对于韦伯，齐美尔并没有把现代性简单等同于某种理性化的过程，而且以“商品化”和“文化的衰落”这两个概念来理解城市现代性的产生。克拉考尔赞同齐美尔的这种思路，同时由于他对马克思主义和现象学感兴趣，所以，他试图融合马克思主义和现象学来解释现代城市经验。

在克拉考尔看来，现代性可以理解为一种风格，这种风格与古典时代和基督教时代的完整恢宏气势相对立，具有某种碎裂和去中心化的意义。克拉考尔曾经一度迷恋舍勒的宗教社会学体系，但是，他在现代经验中找到了立足点，并开始批判舍勒思想中的某种复古倾向。这集中体现在他对马丁·布伯（Martin Buber，1878—1965）和罗森茨威格（Franz Rosenzweig，1886—1929）的新版德文《旧约》的批判之上。他认为，新版《圣经》的语汇偏于古雅，看似是一种对现代社会的反抗，实际上完全抛弃了对现代社会有意义的东西。克拉考尔的这种批判并非无的放矢，而是为了反驳当时“一战”后德国社会追求的启示信仰，这种思想看似超凡脱俗，实际上恰恰把神圣的东西世俗化、商品化了。[①] 克拉考尔进一步反对马克思主义中更偏向黑格尔唯心主义的层面，他认为，卢卡奇和柯尔施强调脱离具体社会现实的抽象的总体性，已经把马克思主义转化为某种唯心主义的神学。克拉考尔强调，我们只能在具体的社会现象中，而不是抽象的总体性中找到解放自身的方法：

① 参阅戴维·弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003年。

(正统马克思主义)关于人类和自然的观念,它对伦理的舍弃,它对神话中的无政府主义的梦一般的匆匆一瞥——所有这些,都是尚无人居住的地窖和阁楼中隐藏着真理的征兆……你现在大概可以看出,我确实是希望消除魔力或者淡化总体性,但并非基于任何实用的理由。而是因为,魔力不应该来自蜡烛,或者总体性的光芒,总体性的概念,也不应该让人对表层生活的情形视而不见。[①]

克拉考尔正是以这一原则为基础来进行他的研究的。他的早期代表作《侦探小说论》(*Der Detektiv-Roman*)和《论职员》正体现了这一研究宗旨。克拉考尔刻意选择侦探小说这样一种通俗文类加以研究,并非仅仅是出于一种文学趣味,在他看来,侦探小说正是现代世界一种极有意义的隐喻。值得注意的是,克拉考尔建立了某种侦探小说的类型学,整部《侦探小说论》包含了如下章节:"区域"、"心理学"、"旅馆大堂"、"侦探"、"审问"等,每一节都与侦探小说的结构密切相关,但包含了平淡无奇的现代生活场景中最富有神秘意味的东西。

因此,克拉考尔认为,侦探小说所涉及的场景正是现代社会的某种折射,侦探小说所展现的世界是抽象的结合体,人们以单子的形式聚合在一起,但是整个社会却仍然保障了共同体的某种认同方式,这一方式是通过侦探本身揭破谜底、伸张正义加以维护的。但是,这种维护显然是一种极端的维护,正义等同于简单的合法性,而罪犯正是以各种合法性的表象来掩饰真正的罪恶。因此,无论是侦探、罪犯还是侦探小说中的普通人,只要案件不发生,他们都相互漠不关心,他们的交往只是纯粹的形式。他引用齐美尔的观点,认为侦探小说中人与人的关系是:

单纯的游戏,这种游戏把不必当真的日常世界明确提升到严肃的地步。齐美尔将社会界定为"社交的游戏形式",固能自圆其说,却无法进一步扩充以超出简单描述的范围,各式人物在旅馆大堂呈现自己,标明自己的身份。他们在形式上的遵从,是一种消

① 克拉考尔写给布洛赫的信,载于《克拉考尔档案馆遗稿》,转引自戴维·弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003年,第165页。

耗，而不是充实。[①]

在侦探小说所暗喻的现代世界之中，人已经变成了"自在的社会成员"，不存在任何的约束，也不存在任何内在的联系。唯一的突破，来自侦探和罪犯这两个角色。在克拉考尔看来，侦探是现代理性社会的隐喻：在一部侦探小说中，只有侦探才能揭示真相，才能赋予万事万物以意义。而罪犯恰恰是既定理性秩序的破坏者，侦探战胜罪犯的过程，正是理性消除非理性，重新复位，消除不安定因素，以达到消除人们恐慌的手段。

具体而言，侦探小说是怎样体现理性对非理性的胜利的呢？克拉考尔仔细研究了侦探小说的情节，也就是侦探的破案过程。他总结说，在侦探小说中，事件的发生独立于单个的个人。因此，事件的组合看起来是零碎的，但是，聪明的侦探却能通过推理将这些零碎的事实整合到一起。由于跳出了具体的情境，素材被降格为纯粹的片段，自身没有任何章法，必须经过理智的加工才能具备一定形式。也就是说，侦探小说真正的精华在于，通过理性掌握形式上的偶然性，让整个小说获得某种目的性。

而这样一种带有目的性的小说结构，其结局已经预先框定了"恶人得到惩罚，侦探获得胜利"的模式。但是，结局中所蕴含的感情"却包含了通俗文学没法避免的多愁善感"。情感因素的出现本身就是其小说要获取现代社会尤其是现代都市广大读者的一种努力。克拉考尔认为，侦探小说看似批判社会的不公，秩序的不稳定，实际上，侦探们的胜利恰恰是结束了对秩序的批判，而为理性社会的荒诞事实做出辩护。克拉考尔认为，在侦探小说的结尾中：

> 理智……说服失落的情感：无懈可击的内在联系的出现也暗示着结局。这个结局，并不是结局，因为它只是使非现实性有个结尾，赚取别人的情感；它是虚幻的，是谜底，而谜底其实什么也不是，它们在结尾时候被宣布的是让并不存在的天堂能征服地球。

---

① Kracauer, *Schriften I*, *Frankfurt im Mainz*, 1971, p. 131. 转引自转引自戴维·弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003年，第171页。

这样一来,通俗文学就泄露了天机:其思想毫无现实性可言,却又装扮得像是最高领域。[①]

可以说,"当克拉考尔进行侦探小说的研究之时,他已经对宏大叙事的主题失去了兴趣,而是一头扎入了日常生活,观察生活和世界的表层(Oberflche)"[②]。侦探小说是一种通俗文学,即使侦探们通过破案对现实的批判,但这种批判恰恰是为了从理性社会的非理性中拯救出合理性。因此,克拉考尔对侦探小说形式结构的研究,揭露了现代社会的形式本身。这一研究方式,与本雅明的寓言研究方式有着惊人的相似之处,更暗合了吕西安·哥德曼(Lucien Goldmann,1913—1970)的文学社会学分析方法。[③] 时代的社会状况,已经通过一种比喻的形式凝缩在某种特定的文学类型之中。如果说,侦探小说是对理性社会的文学隐喻,那么克拉考尔在一系列文化随笔中,用描述性的语言勾勒出白领工人的生活状态和城市生活,完全可以被当做一种以特殊的文学方式进行的社会学研究。

2. 城市风景论

克拉考尔认为,社会本身就是一种理性的建构,正是这种建构剥夺了人们对具体现象的感知。克拉考尔的社会学研究报道不仅是一种经验研究,还是一种唤醒具体城市经验的文体。弗里斯比(David Frisby)认为,克拉考尔通过将理性世界中的细部陌生化,找到了理性本身的非理性之处。因此,克拉考尔在《大众装饰》和《论摄影》之中,对城市风景的描述恰恰着眼于城市细部,着眼于那些具体的街道、城市建筑乃至霓虹灯、广场的描述,这种描述让个体从社会理性建构中分离出来,只有这样,我们才能通过意象来思考客体。克拉考尔在观察当时最发达

---

① *Kracauer, Schriften I, Frankfurt im Mainz*, 1971, p. 204,转引自转引自戴维·弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003 年,第 180 页。

② Thomas Levin: Siegfried Kracauer d;. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard University Press, 2005, p. 128

③ 参阅戴维·弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003 年,第 193 页。

的两个欧洲城市柏林和巴黎时，正是通过描述建筑和人这两个意象之间的关系，从而构造出某种碎片式的现代社会。[1]

克拉考尔对城市的描写是电影式的。他描写夏洛滕堡发出的火车自桥上开来"犹如一堵巨大的活动着的屋墙，突然从后面跑出来"，他称城市的场景是童话般的、陌生的、开放的，充满了让人震惊的感受，"驰往像华沙和巴黎这些著名的城市的巨型快速列车，仿佛就像在下一个街角飞驰而出"。[2]这种惊悚的城市经验，与本雅明的震惊体验有着直接的关系，而克拉考尔对社会生活的敏锐感觉和本雅明一样，同样来自电影和摄像。

对这种城市风景的描写，意在揭露风景背后人之生存的意义。克拉考尔称德国和法国的城市建筑是中产阶级的贫民窟，这种贫乏并不在于生活的贫困，而是在于意义的贫困。理性化的社会中，所有的人被钢筋混凝土的标准化建筑所隔离，个人被嵌入密密麻麻的社会之网中。在整齐划一的城市建筑群中，我们寻找不到个体的意义，仿佛一个迷路者，终日在僵硬的都市中游荡。克拉考尔进而区分了普通百姓和当时上层资产阶级所在的城市建筑，后者的住宅区被理性抽空了意义，成为线性的、理性化的运作结果，而前者在建筑区坐落在错综复杂的道路交界之处，存在于资本主义理性世界的边缘之中，因而具有某种"即兴"的特点，正是这一类建筑，才获得了梦幻和迷宫般的意义。

此外，克拉考尔还比较了巴黎和柏林的街道的区别。他认为，由于历史的作用，巴黎的街道更多沉积了谜一般的历史，更具有即兴的色彩，因此，个体置身于梦幻般的街道之中，更像一个揭开街道谜语的人。而新兴工业城市柏林的街道则彻底丧失了历史感，而且，在日常生活枯燥无味的重复中，任何激情和幻想都丧失了。但是，克拉考尔发现，这条失去意义的街道忽然获得了新的意义，这种意义来自人们的"绝望感"。这样的土壤，才会孕育表现主义电影等揭露社会空洞黑暗的文

---

① 参阅戴维·弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003年，第193—194页。

② 同上书，第181页。

学形式。毋宁说,这些新锐的艺术形式本身就是社会的一种反叛新生。和本雅明一样,克拉考尔也认识到了城市空间具有“梦一般的”想象的性质,但是,他更强调整个城市空间对“梦”的揭破。正是城市运用其整齐划一的充满理性控制的理性空间,对梦的想象的抑制,才会出现对柏林的噩梦和惊悚想象,后者才是揭露理性对现代社会宰制的重要因素。

对于城市空间的研究,直接引发了克拉考尔的电影理论。克拉考尔撰述电影理论的黄金时期是在流亡法国之后,但他早期的摄影理论和《大众装饰》中的一系列电影论文已经流露出了他电影理论的基本思想。克拉考尔认为,电影的功能在于揭示现实,他认为,电影来自于摄影,摄影与绘画不同,不是一种对于意象的描摹,而是对意象的摄取。因此,对于孤立意象的摄取,恰恰是对现实表面最好的再现。在克拉考尔看来,电影就是孤立镜头对真实场景的再现,而不是某种戏剧性的剧场编排。他反对表现主义电影中一系列的戏剧性巧合,抬高卢米埃尔兄弟(Auguste Lumiere/Louis Lumiere,1862—1954/1864—1948),贬低梅里埃(Georges Méliès,1861—1938),因为后者将电影降低为某种戏剧,而忽视了电影元素中表象作为质料的作用,而很多通俗电影往往是一种大众装饰。因为,在具体叙事结构之中,电影中的人物完全被某种理性程序所宰制。尽管群众能够在影片中看到某种和谐和有机性,但这正是工具理性的控制在电影中的呈现。[1] 因此,克拉考尔所说的“现实主义电影”不能理解成传统意义上的马克思主义现实主义电影。他反对卢卡奇对表现现实总体性的强调,而更强调片断化的意象对消解总体性的重要意义,因此在拍摄手段上,他的确和巴赞的长镜头原则有暗合之处。克拉考尔所说的现实,并不是经典唯物主义意义上的典型事实,相反,他抗拒类型化,强调影像事实,这一点与巴赞的思路并不相同。[2] 他的电影理论融合了对现象学的研究,更接近本雅明和阿多诺

---

① 参阅 Miriam Hansen,“Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture”, *New German Critique*, No54, Autumn, 1991。

② 参阅 Patrice Petro,“From Lukács to Kracauer and beyond: Social Film Histories and the German Cinema”, *Cinema Journal*, Vol. 22, No. 3。

的"辩证意象"。他对柏林和巴黎的研究,以及早期表现主义电影的论文,直接影响了本雅明的后期思想。而他对大众文化或者通俗文艺的批判态度,又接近阿多诺的思想。

克拉考尔早期的文艺思想受到了"一战"后时代精神的激发。一方面,他看到了德国政治文化日趋反动,审美和宗教的乌托邦,尤其是右翼的乌托邦学说以各种形态主宰文化生活,试图让不再富有魅力的现代世界重新焕发理想的光辉,却导致了神圣的世俗化;另一方面,他又看到了社会化与理性化的深入结合,以至于我们在批判理性宰制的同时,必须在世俗社会中寻找神圣的东西。受过天主教和唯心主义影响的克拉考尔,坚决站在"世俗启示"的立场上。应该说,尽管出生与成名只是略早于本雅明,但克拉考尔文艺思想的问题意识和结论却同时影响了晚期的本雅明和阿多诺,成为魏玛共和国文艺思想史上一个承前启后的人物。

第三章　魏玛共和国时期的马克思主义文艺思想(下)

一　法兰克福学派发生史

马克思主义哲学自身的发展也促进了欧洲马克思主义文艺思想的新发展,其中标志性的事件就是法兰克福学派的产生。我们首先来看法兰克福学派的早期发展。早期的法兰克福学派,思想还未定型,涉及的人物非常庞杂。他们的思想、学术志向以及后来的人生路各不相同。但是,这一研究机构却对德国乃至西方马克思主义文艺思想的发展有着重要的推动作用。

1. 早期法兰克福学派的创立

德国学者维格斯豪斯(Rolf Wiggershaus)在其巨著《法兰克福学派史》(*Die Frankfurter Schule*)中,把法兰克福学派作为一个具有现代学术制度的团队的合法性归结为五个方面:一个制度框架(社会研究所),一位卡里斯玛型的领袖(霍克海默),一部宣言(《社会哲学的现状与社会研究所的使命》),一个新的范式("批判理论"),以及一份机关刊物(《社会研究杂志》以及后来的《社会研究所论丛》)。[①] 其中,制度框架即社会研究所的建立,具有首要性和基础性。假如离开社会研究所的制度保障,法兰克福学派的建立将形同虚设,法兰克福学派的发展

---

① 参阅 Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule : Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München : Carl Hanser Verlag, 1986。

也将缺乏后劲。说到社会研究所的建立,首先应当着重提及的就是魏尔家族,是他们发起和资助了社会研究所,为法兰克福学派的建立奠定了经济基础和制度基础。

追溯起来,魏尔家族源自巴登边上的一个犹太人家庭,世代经商,但一直都是小本生意,直到赫尔曼·魏尔(Hermann Weil)这一代才有长足发展,并迅速崛起成为巨商。赫尔曼·魏尔,1868年生,小学毕业后在当地的粮食行里当学徒。20岁的时候只身一人前往阿根廷,开始他的谷物商生涯。当时的阿根廷,粮食根本不能自给,严重依赖进口,这就为倒买倒卖提供了机会。赫尔曼抓住并利用了这一商机,大加发挥,经营业绩相当不凡,发展十分迅速,他本人成为名副其实的"百万富翁"。赫尔曼不但是一位善于经营的商人,也是一位很有政治头脑的社会活动家。他没有陶醉和满足于自己的经济成就和政治地位,还时刻惦记着为德国学术事业尽上自己一份力量。为此,他想设立一个基金会,用以资助学术。可惜,由于种种原因,赫尔曼的这个心愿一直没有得偿。

赫尔曼未遂的心愿,由他的儿子费力克斯帮助他实现了。费力克斯·魏尔(Felix Weil)1898年生于布宜诺斯艾利斯,9岁时回到法兰克福上学,读书期间结识了后来成为法兰克福学派主将的洛文塔尔。1916年进入法兰克福大学学习,主修经济学和社会学。之后,师从著名社会经济学家阿道尔夫·韦伯(Adolf Weber),1920年获得博士学位,博士论文题为《社会化:社会化计划的概念基础及其批判》。完成学业后,费力克斯加盟了法兰克福左派知识分子团体,并资助他们定期讨论马克思主义理论问题和实践问题。1922年,讨论被制度化,这就是"第一个马克思主义工作周"。参加讨论的有柯尔施、卢卡奇、波洛克(Friedrich Pollock,1894—1970)、蔡特金(Clara Zetkin,1857—1933)、索尔格(Richard Sorge,1895—1944)、魏特夫(Karl August Wittfogel,1896—1988)以及费力克斯的至交聚斯金德(Heinrich Süsskind,1895—1937)等。

后来,费力克斯在父亲的支持下,提出了建立社会研究所的设想。1922年9月,费力克斯向法兰克福大学提交了一份《关于创建社会研

究所的备忘录》。其中提到,提议建立的研究所目标是"在总体上认识和理解社会生活"。所谓"总体性",是指从经济基础到制度和观念的上层建筑。备忘录提到要研究的迫切问题是革命、党组织、摆脱苦难等等,并强调研究所的工作要"独立于政党—政治的考虑之外"。

费力克斯在成立社会研究所的设想成形后,便着手物色合适的领导人选。通过父亲的关系,他结识了科隆世界经济研究所的格拉赫,并把他锁定为最佳人选。

格拉赫(Kurt Albert Gerlach,1886—1923),1886 年生于汉诺威,1905 年入哥廷根大学,学习法律和哲学,1907 年转入基尔大学攻读法学和哲学,1910 年获得博士学位,博士论文题为《丹麦在世界经济中的地位》。格拉赫的思想非常"左倾",对工团主义的理论和实践有深入的研究,与当时的马克思主义者也过从甚密,考茨基和索尔格等都是他的好友。正是这种"左倾"的立场,让他和费力克斯走到了一起。1922 年,格拉赫应聘到法兰克福大学任教,并协助费力克斯一道创办社会研究所。经过艰苦的工作,费力克斯和格拉赫终于把社会研究所的一切前期手续准备就绪。

1923 年初,普鲁士政府正式批准成立法兰克福大学社会研究所,并明确规定这是一个教学和科研机构。同年 3 月,研究所大楼破土动工。然而,就在此前不久,格拉赫,这位被费力克斯认为是"年轻有为、训练有素而且出身高贵的马克思主义者",却因病英年早逝,未能亲眼看到研究所奠基的场面。格拉赫去世后,费力克斯开始与其他学者接触,继续为社会研究所物色所长。柯尔施和卢卡奇曾打算指导社会研究所的工作,但费力克斯考虑到他们在政治上都是积极的共产党员,担心他们担任领导职务会受到大学界的反对。最后,他选择了奥地利马克思主义者格吕恩堡。

格吕恩堡(Carl Grünberg,1861—1940)是奥地利马克思主义的创始人之一,1861 年生于罗马尼亚,1881 年开始在维也纳大学学习法律。1892 年改信天主教,1894 年开始在维也纳大学任教,完成教授资格论文,讨论波西米亚等地农民解放与农村生产关系改革问题,于 1899 年获得教授职位。1910 年创办了"社会主义和工人运动历史文库"(*Ar-*

chiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeitsbewegung)，致力于研究工人运动史。

格吕恩堡在任期间，主张包容性的研究方略，聘用了一批卓有成就的学者，这当中就有魏特夫、索尔格、格罗斯曼（Henryk Grossmann）以及波洛克等。社会研究所实际成了"西方和东方的马克思主义思潮的联结点"，不论在社会研究所的人员组织上，还是在研究所的刊物《社会主义和工人运动历史文库》所发表的文章稿件上，都贯彻了"兼收并蓄"的方针：既吸收共产党员，也吸收社会民主党员，还同莫斯科的苏联马恩研究院保持正规的联系——同苏联合作出版马恩全集；既发表属于第二国际伯恩施坦等人的文章，也登载属于共产国际传统梁赞诺夫（David Ryazanov，1870—1934）等人的文章，同两者都对立的卢卡奇、柯尔施等人的文章也常可见到。此外，还刊印一些新发现的马克思、恩格斯的文稿。格吕恩堡所主持的社会研究所，从一开始就包含有在制度上同工人运动的实践活动相分离，而在学术上则既同东方又和西方，既和共产党又和社会民主党，既同右派又同"左派"保持联系的特征，成为一个在学院里研究社会主义工人运动史和马克思主义的学术中心。

然而，就在格吕恩堡雄心勃勃，准备大干一场的时候，1928年1月，疾病袭击了他，中风让他卧床不起，直到1940年去世。关于所长的继任人选，魏尔同文化部长、学院和大学评议会最后达成协议，由魏尔的老同事和朋友、1926年递交了教授论文的霍克海默继任社会研究所所长，并兼任法兰克福大学的哲学和社会哲学的教授职位。在霍克海默的引导下，社会研究所走进了新时代。

2. 鲜为人知的代表人物

值得一提的是，早期法兰克福学派有一些非常重要却鲜为人知的人物：索尔格、魏特夫、博克瑙（Franz Borkenau，1900—1952）、格罗斯曼、波洛克。

索尔格1895年10月出生于高加索地区，3岁时全家迁居德国柏林，曾参加第一次世界大战。战争让索尔格的思想产生了根本的改变，

他开始转向共产主义。1916年,索尔格就读于柏林大学经济系;1918年退伍并就读于基尔大学,学习法律和社会学。在那里他受到了格拉赫的影响,加入了德国共产党。1922年,索尔格随格拉赫一起到法兰克福社会研究所工作,负责筹建图书馆。根据工作需要,索尔格前往苏联从事间谍工作,并被共产国际(第三国际)派到了中国,后被招回莫斯科,在共产国际总部工作。除了处理特殊党务之外,索尔格还以特有的洞察力分析各国局势,推出了专著《新德意志帝国主义》,受到布哈林、库西宁等共产国际著名领导人的赞赏。1932年希特勒上台后,日本与之沆瀣一气,苏联必须派人到日本建立可靠的情报网络。于是,凭借《法兰克福报》驻日记者、德国驻日使馆新闻专员的身份,索尔格踏上了日本的国土。1941年10月18日被捕,1944年11月7日被处死,年仅49岁。

早期法兰克福学派成员还有魏特夫,1896年出生于汉诺威,1918年加入独立社会主义党,曾在莱比锡、柏林和法兰克福学习,先研究资产阶级科学和资产阶级社会,后转向研究亚洲社会。魏特夫出版过《中国经济与社会》,中译本名为《东方专制主义》。在书中他提出,中国是一个"水利社会"和"专制社会"。后来他转而研究美学,在德国第一次使马克思主义文艺思想获得基础和原则。他曾创作过一些戏剧,其美学思想带有黑格尔的色彩,预示了卢卡奇的理论思想,与法兰克福学派后来的美学家格格不入,因此可以说代表了法兰克福学派的另一种美学旨趣。

另外,常常被人遗忘的还有博克瑙,他于1900年生于维也纳,主要研究社会思想和政治学。纳粹上台后,博克瑙流亡英国。早期的法兰克福学派成员后来多被人们所遗忘,但是博克瑙在西方思想界一直很有影响。他的著作《从封建世界观到资产阶级世界观的转变》直到现在还是西方社会理论界的经典著作之一。

格罗斯曼1881年出生于波兰,犹太人,曾在维也纳学习经济。格罗斯曼以研究经济史见长,1925年应邀到法兰克福社会研究所工作,担任助教和所长格吕恩堡的助手。格罗斯曼是一个正统的马克思主义者,1926—1927年开设关于马克思主义的讲座,讲稿后来编辑成为《资

本主义体系中的积累和崩溃的规律》。

波洛克,1894年生于弗莱堡。弗莱堡大学是存在主义、现象学的基地,波洛克曾在那里学习哲学和国民经济学,1923年获得博士学位,论文讨论的是马克思的货币理论。1928年,波洛克在《工人运动历史文库》上发表文章《论马克思的货币理论》,反对把马克思主义截然分为经济理论和哲学理论。但他本人一生对哲学理论兴趣不大,对马克思主义的哲学理论没有进行深入挖掘,因此被认为始终是一个前列宁主义的马克思主义者。早期的法兰克福学派成员由于种种原因,后来都脱离了社会研究所。但是波洛克一直留在社会研究所,为它的发展作出了贡献。

1929年,魏尔写出了社会研究所的第二份备忘录,其中概括了研究所迄今所取得的进展,主要有六个方面的研究工作:一是历史唯物主义和马克思主义的哲学基础;二是理论政治经济学;三是计划经济问题;四是无产阶级的地位;五是社会学;六是社会学说的历史和政党。这一备忘录把格吕恩堡主持期间忽视的科学社会主义同哲学的关系列为首位,这就为社会研究以后转向研究这种关系为基本问题的意识形态批判预示了方向。本章列举的一系列在魏玛共和国时期已经卓然成名的马克思主义文艺思想家,都与法兰克福学派有着很大的渊源关系,而魏尔的这项研究,有利于拓展法兰克福学派的研究范围,为以阿多诺和霍克海默为代表的独特研究模式提供了前提条件。1930年霍克海默担任所长后,为研究所重新确定了方向,逐渐形成了法兰克福学派的独特风格。

3. 霍克海默:法兰克福学派奠基人

1895年2月14日,马克斯·霍克海默(Max Horkheimer,1895—1973)出生于斯图加特附近楚芬哈森的一个犹太家庭,父亲是一家纺织厂的厂主,后来成为巴伐利亚王家商业的顾问。作为犹太人,他的父亲是保守而非正统的,他有着强烈的德意志人的自我意识,把自己认定为信仰犹太教的德意志人,不仅如此,在他看来,犹太教信仰是一件非

常私人的事情,而不是一个种族或一个民族的标记。而商业上的斗争使他在某些方面变得冷酷无情,对待幼年的霍克海默也过于严厉刻板。因此,母亲的爱护便成了幼年霍克海默的一种平衡,意味着另外一个他内心所渴望的世界。象征权威的父亲与象征慈爱的母亲,同时影响着霍克海默思想与性格的形成和发展。

1911 年,霍克海默读完六年级后离开文科中学,到父亲的工厂当了学徒。这一年,他结识了此后终生与之为友的波洛克。波洛克是一个皮革厂主的儿子,受的是非犹太人的教育,二人的友谊从一开始就具有一种针对父亲权威的叛逆性质。这位朋友为霍克海默打开了一个全新的阅读世界,他开始广泛涉猎文学、哲学等各个领域。尽管在父亲的工厂会有一个光辉灿烂的前程,但霍克海默却被一种强烈的苦恼包围着,他在日记中写道:"我应该用赚钱、制造人造棉或类似的事情来使我的生活得到满足。不,这样不行……我要干我的意志要求我干的事情,我清楚地意识到这一意志……我的真正愿望是,我活着和研究我想知道的东西,是为了帮助受折磨的人,是为了满足我对不公的憎恨……"[①]他相信,"在这最糟糕的世界上一定有一种力量,一种可以证明他对优美世界的向往的力量"[②]。在亲眼目睹了现实革命后,霍克海默看到了这种新的巨大力量,这就是马克思主义。马克思主义鼓舞了他,并成为他此后一生追求和奋斗的事业。

1919 年,24 岁的霍克海默先后在慕尼黑、法兰克福和弗莱堡学习。在大学里,他主修的是心理学,还旁听了哲学和国民经济学。在此期间,他接触到了胡塞尔和海德格尔。由于父子关系不断恶化,原打算回父亲工厂而不是从事学术的霍克海默,决定考取博士学位。1923 年,在导师汉斯·科内留斯(Hans Cornelius,1863—1947)的指导下,他拿到了法兰克福大学的哲学博士学位,并成为科内留斯的助手。值得一提的是,他在这里还结识了后来批判理论的伙伴阿多诺,后者同样是在科内留斯的指导下完成博士论文的。

---

① H.贡尼,R.林古特:《霍克海默传》,任立译,商务印书馆,1999 年,第 10 页。
② 同上。

1931年,霍克海默评上法兰克福大学社会哲学教授并发表就职演说,终于名正言顺地成为法兰克福社会研究所的所长。[1] 他继承前任所长格吕恩堡注重经验、讲求实际的作风,反复申述并贯彻其批判理论的总意向,即在具体经验研究的基础上力求认识整个社会进程。在最初的几年里,他主持了一些具体的社会研究,如1933年前对德国工人阶级状况的调查,1936年对权威和家庭的研究等等。但雄心勃勃的霍克海默意欲"在德国创立一个批判的马克思主义学派"[2]。这一批判的马克思主义其实就是他所说的社会批判理论,其目的是实现理论和实践的统一,它"不仅应该是经验科学,而且应该是实践科学,它是要进行社会斗争,是要消灭不公平……"[3]

这里可以看出霍克海默对马克思主义精神的直接继承。正是这位远见卓识的优秀领导人,使法兰克福学派从西方思想界脱颖而出,成为西方马克思主义理论史上最大的和独具特色的学术流派。霍克海默接任社会研究所所长,代表了法兰克福学派研究风气的重要转折。法兰克福学派早期的重要人物,如布洛赫、阿多诺、本雅明以及克拉考尔,都受到了社会研究所的资助,他们的成功,和早期法兰克福学派的制度保障有着密切的联系。

二　否定辩证法的前奏

阿多诺(Theodor Adorno,1903—1969)是法兰克福学派第一代的重要代表人物,与霍克海默共同开创了"批判理论"的思想传统。阿多诺在社会学、社会心理学、美学、音乐等方面有着深厚的理论素养和实践训练,对社会现实更是抱有深切的同情和关怀,并在此基础上提出了自己独特的哲学思想——否定的辩证法,在西方思想界产生了广泛而深

① 法兰克福社会研究所章程规定,研究所所长必须是法兰克福大学的正教授,而霍克海默此前还只是编外讲师。

② H.贡尼,R.林古特:《霍克海默传》,任立译,商务印书馆,1999年,第27页。

③ 同上。

刻的影响。

阿多诺1903年生于德国法兰克福,父亲是一位犹太裔葡萄酒商,母亲是意大利人,出生于科西嘉,是一位享有世界声誉的歌剧演员。阿多诺不但继承了母亲的姓氏,也继承了她的音乐细胞。青年时期阿多诺在知识上就显示出了早慧的特质,对哲学具有敏锐的接受能力,并在挚友克拉考尔的指导下阅读康德的《纯粹理性批判》。根据著名的法兰克福学派的研究者维格豪斯的研究,康德的著作不仅能直接被当做认识论论文来阅读,而且"阿多诺经验到的是……一种密码式的写作,从中,精神的历史条件能够被解码,而且主观主义和客观主义,唯心主义和实在论在这部著作中相互斗争"①。阿多诺这样一种思想,显然是受到了克拉考尔的影响。

1921年,阿多诺进入法兰克福歌德大学学习哲学、心理学、社会学和音乐学。其间,阿多诺认识了法兰克福学派的另一核心人物霍克海默,两人成为终生的学术挚友。同时,他也认识了学识渊博的"犹太博士"本雅明,后者对阿多诺的哲学思想和写作方式产生了巨大的影响。阿多诺终生坚持用"小品文"进行哲学思想的探讨与本雅明的"星丛"文体有着重要联系,而阿多诺的理论核心"否定的辩证法"也是在扬弃了本雅明《认识论—批判序言》中的非理性因素的基础上产生的。此外,阿多诺也不负故友所托,编辑本雅明遗稿,掀起了欧美学术界的"本雅明热",成为学术史上的一段佳话。1924年,阿多诺以《胡塞尔现象学中物和思的先验性》(*Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phnomenologie*)为题获得了哲学博士学位。

1925年,阿多诺来到音乐之都维也纳,师从贝尔格(Alban Berg,1885—1935),并加入以勋伯格(Arnold Schnberg,1874—1951)为首的新音乐作曲家圈子。勋伯格的"无调性音乐"对阿多诺产生了重大的影响,"无调性"最终成为阿多诺的一种思想风格,而音乐也成为阿多诺艺术社会学中重要的思辨对象。由于阿多诺对哲学思想过于拘泥的

---

① 参阅 Rolf Wiggershaus:*Die Frankfurter Schule : Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München : Carl Hanser Verlag, 1986。

坚持,他的音乐家生涯并没有获得成功,转而继续学术研究。1927年,阿多诺曾试图在著名心理学家汉斯·科内留斯那里获得大学教授资格,但没有成功。1931年,在著名神学家和哲学家保罗·蒂利希(Paul Tillich,1886—1965)那里,终于以一篇研究克尔凯郭尔的论文而获得了大学的任教资格,并由此进入法兰克福大学任教。1933年,因为父亲是犹太人,他被禁止授课。1934年,他移民到英国,在牛津大学既做学生,又当教师。这就是阿多诺早期的生活经历。

阿多诺早期美学思想纷繁复杂,总体来讲,是受到克尔凯郭尔的启发,虽然在克拉考尔和本雅明的影响下已经形成了独特的思想路径和问题意识,但是系统独立的美学思想尚未形成。

早在1923年12月,克拉考尔在写给洛文塔尔的信中就说过,中学时代的阿多诺就认真阅读了克尔凯郭尔的著作。此外,阿多诺对克尔凯郭尔的关注,也与当时的思想语境有关系,20世纪20年代初,人们普遍都很关注"怕"、"内在性"、"抉择"、"飞跃"等存在主义的词汇,理论界大多认为存在主义是反黑格尔的唯心主义和历史哲学。因此,阿多诺个人对克尔凯郭尔的兴趣让他有可能从不同的角度去读解带有存在性和神学特征的哲学,去揭示其宗教哲学、神学之外的美学理论内涵,并对克尔凯郭尔的思想做了总体展示,而不是仅仅限于其美学思想。在阿多诺看来,克尔凯郭尔的美学思想无法被隔离开来做单独的考察。阿多诺对克尔凯郭尔充满歧义的美学思想的分析,可以帮助我们进入其整个理论体系的探讨当中。1813年5月5日克尔凯郭尔生于丹麦的哥本哈根,因对理性哲学特别是黑格尔主义的批评而著称。他认为存在就是由痛苦、烦恼、孤独、绝望、情欲、热情等情绪构成的个人的存在,在对主体存在的追求以失望告终之后,他又通过神秘主义一跃而转向先验性,旨在以个人生活的体验论证个性原则和对上帝的信仰。即个人通过不断地超越自身而趋向上帝,并在对上帝这个"绝对的对方"的关系中规定自身。

阿多诺对克尔凯郭尔的兴趣让他有可能从不同于他所处时代的角度去读解克尔凯郭尔那带有神学特征的哲学,揭示克尔凯郭尔在宗教哲学和神学之外的美学内涵。在阿多诺眼里,克尔凯郭尔既不是诗人,

也不是艺术家,而是一位唯心主义哲学家,其目的在于建立一种主观的本体论。他对主体存在的追求以失望告终,由此,他通过神秘主义一跃而转向先验性。阿多诺这篇论文的主要论战对手是赫尔曼·高特谢德(Herrmann Gottsched),一个克尔凯郭尔的翻译者,他认为,克尔凯郭尔的主要成就是文学作品,也就是他以假名发表的,描述人生三阶段中的"审美阶段"的作品。但阿多诺指出,关键不在于克尔凯郭尔以什么方式写作,而是他具有美学价值的作品是否也具有哲学价值。阿多诺认为:克尔凯郭尔的审美阶段是必然被伦理阶段和宗教阶段超越的一个哲学的低等阶段,但是这一低等阶段却是黑格尔之后哲学新的辩证法的起点。

把黑格尔大厦的解体当做新的哲学的起点是一战后一代哲学史家的某种共识,比如说海德格尔的著名弟子卡尔·洛维特(Karl Lowith,1897—1973)写的《从黑格尔到尼采》,其中也提到了克尔凯郭尔。从思想史的角度看,洛维特认为,马克思和克尔凯郭尔是把黑格尔哲学推向极端的两人,前者攻击黑格尔的政治哲学与市民社会的妥协,后者攻击黑格尔调和论的宗教哲学。洛维特指出,相对于将黑格尔的辩证法激进地运用于社会分析,有着人类平等的价值诉求的马克思来说,克尔凯郭尔关心的不是平等:

> 基尔克果自已关心的东西不是人类的平等,而是相对于群众的"基督教"的个别性,与"关于社会的幻想理论"相对立,他想重新破译消失了的"个人的、人性的生存关系的原文",因为要对付时代的混乱,只能用给予人类生存必要的包袱,以便在时间的洪流中挺立在永恒面前这种方式。对基尔克果来说,问题也在于人的异化,但并不是在世界中,而是在既存的基督教中,它与世界和国家已经混在一起。①

在洛维特看来,克尔凯郭尔的哲学是从黑格尔的资产阶级法权国家中拯救信仰个体的一种方式。与之相反,阿多诺并没有从基督教和

① 卡尔·洛维特:《从黑格尔到尼采》,李秋零译,三联书店,2006年,第199页。"基尔克果"即克尔凯郭尔。

世俗的关系来考虑克尔凯郭尔的哲学，而完全从克尔凯郭尔思想逻辑来思考克尔凯郭尔的哲学和美学思想。阿多诺认为，研究克尔凯郭尔的关键是要把握其哲学唯心主义实质。为此，他用黑格尔来阐释克尔凯郭尔：

> 相对于黑格尔而言，克尔凯郭尔错过了历史的具体化，走向了盲目的自我，遁入了空洞的领域：但因此而放弃了哲学的核心真理要求。[1]

这一点是由克尔凯郭尔所处的异化时代的环境所决定的。个体并不能从具体的"这一个"出发，对主体和客体以及特殊和普遍进行综合，而只能借助于美学阶段这个"生存性"的起点，发觉人自身的内向性和非历史性，从而重新以"反讽"的方式重新建立一套个体内心的辩证法。但是，克尔凯郭尔把辩证法的调和寄希望于上帝，从而堕入了神秘主义现象学的深渊。作为一个马克思主义者，阿多诺显然对此不满。在这一点上，阿多诺用黑格尔的思想批评了克尔凯郭尔。我们在这里也可以找到阿多诺修正黑格尔辩证法的根源：那就是阿多诺和克尔凯郭尔一样，反对综合和中介，也反对调和。但阿多诺由于受到内在性学说的影响而没有遁入克尔凯郭尔的先验性，而是转向时间性（未来）。他支持克尔凯郭尔反对康德的抽象和黑格尔的同一性，同时又反对克尔凯郭尔用工具论来批判唯心论。由此可见，阿多诺对黑格尔同一性哲学的源头的批判，与其对本体论的批判是一体的，两者一同构成了阿多诺哲学的核心内容。在阿多诺看来，调和只有在未来才有实现的可能。而这里的未来不是历史意义上的，而只能从本雅明学说中弥赛亚主义的思想中找到。

早期阿多诺还深受本雅明的影响。两人的友谊开始于1923年。他们之间的友情虽然经历过一些波折，但依旧是思想史上的一段佳话，限于篇幅，我们在这里只选择阿多诺的两篇文章作为例证：《哲学的现实性》（*Die Aktuallitt des Philosophie*）和《自然史观念》（*Die Idee der*

---

[1] Theodor Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen*, Frankfurt am Main, 1997, p. 168.

Naturgeschichte)。

《哲学的现实性》是阿多诺就任法兰克福大学教授时发表的就职演说。从阿多诺与本雅明的通信来看，这篇演讲是打算发表出来并献给本雅明的，但遗憾的是，由于历史的原因，这篇文章未能及时发表。文章首先批判了当时盛行的存在主义和现象学，接着阐明了自己的哲学立场。在阿多诺看来，无论是新康德主义中赫尔曼·柯亨(Hermann Cohen,1842—1918)试图突破康德的先验哲学，通过逻辑范畴分析获得客观世界的知识，还是李凯尔特通过事实和价值的区分获得各个知识领域的确定性的努力，都仍然没有获得这样的成功。而在这一探索中走得最远的现象学，通过胡塞尔的意向的明证性(Evidenz)和不可化约的给予(unableitbaren Gegebenheit)这一概念，在获得确定知识的道路上具有最为远大的智慧。但是，胡塞尔现象学经过舍勒和海德格尔，已经蜕变成某种活力论(Vitalism)，又从追求确定性知识的道路回到了主观唯心主义的路线上来。

阿多诺认为：当代所有哲学家都试图克服唯心主义危机，但肯定都会以失败告终，因为他们还是在坚持总体性，而这正是唯心主义危机的根源。但是，阿多诺又认为，哲学并不能像逻辑实证主义者那样成为某种具体科学。相对于具体科学以观察为基础，对于某种抽象的普遍逻辑规律的承认，哲学则是对某种确定真理的解释，这种真理并不属于具体的逻辑规律之中，也不服从于生命哲学和海德格尔的生存论哲学中的一种活力论的体验，而是某种不可表达的可表达性，也就是本雅明所说的“谜”[1]。为了阐明自己的立场，阿多诺借用了本雅明的两个图像概念：一个是书写的图像，这是不能直接加以阅读的图像，因为其中充满了不完善、矛盾以及断裂。他认为：

> 按照我的看法，历史通常仅仅是诸理念产生的场所，它们自生自灭。但是，历史图像自身却同时是理念，这些理念的架构组成了

---

[1] *Walter Benjamin: Selected Writings* Vol. 1, ed. by Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 78.

无意向的真理(*intentionslose Wahrheit*)。①

因此,要想理解这种图像,就必须加以解释,以打开其中的密码。这个图像阿多诺在《克尔凯郭尔:审美的结构》中使用得比较多。

另一个是星丛图像。在阿多诺看来,哲学是作为一种解释的力量而存在的,他给哲学下的定义是:

> 分析使得各个环节处于分裂状态,哲学要通过把这些环节组合起来,并对无意向性的内容加以解释,并依靠解释的力量揭示现实。②

1932年7月,应法兰克福"康德学会"的邀请,阿多诺做了专题报告,题为《自然史观念》,集中阐释了康德的历史哲学。这篇文章的主题后来在《否定的辩证法》的"世界精神与自然历史"中又一次得到阐发。阿多诺在这篇演讲中还是继续批判胡塞尔哲学,特别是批判其历史性范畴。他明确指出,他批判胡塞尔所依靠的思想资源主要是卢卡奇和本雅明。阿多诺主要引用的是卢卡奇的《小说理论》一书中有关第二自然的论述。卢卡奇虽然阐述了这个概念并阐明了其特征,但他没有找到具体的解释工具。到了本雅明,第二自然才真正成为哲学解释的对象。本雅明引入了"过去"(Vergngnis)来思考自然与历史之间的具体一致性。因此,阿多诺实际上是想把本雅明的断片思想加以系统化。

在阿多诺早期思想的发展过程中,本雅明发挥了不可替代的重要作用。然而,阿多诺和本雅明的友谊并不是从一而终的,到了1935年,两个人之间开始出现理论分歧。1935年8月,阿多诺在给本雅明的信中明确表示他对《拱廊计划》一书持反对态度。1936年3月18日,阿多诺又在给本雅明的信中批判其《机械复制时代的艺术作品》一文。值得注意的是,阿多诺在信中批判本雅明的几个范畴恰恰是他自己美学的基础。不过,也有学者认为,阿多诺从本雅明的影响下走出来,标

---

① *The Adorno Reader*, ed. by Brian O'Connor, Blackwell Publishers, 1999, p. 33.

② Ibid., p. 35.

志着自己哲学立场的最终形成。从流亡美国开始,阿多诺才开始了真正意义上的自主创造时期。

三 现代性的寓言

作为法兰克福学派的准成员,本雅明融合了犹太教的神学神秘主义思想和马克思的辩证历史唯物主义思想,并借鉴先锋艺术—媒介理论,形成了自己独特的神学唯物主义历史观和辩证图像认识论,对法兰克福学派具有深远的影响。一定意义上,本雅明的批判精神与法兰克福学派在精髓上具有共通之处,只不过本雅明坚持的是一种具有神学色彩的"拯救性批判",而法兰克福学派坚持的是一种"意识形态批判",但可以肯定的是,他们都深受马克思理论的影响,具有独特的马克思主义倾向。

青年本雅明的成长经历与他早期文学思想的发展有着密切的联系。本雅明于 1892 年 7 月 15 日出生在柏林一家充满文化氛围的犹太商人家庭。其父艾米尔·本雅明(Emile Benjamin)是一个成功的商人。虽然家境殷实,衣食无忧,受到良好的启蒙教育,但是本雅明犹太人的出身和文化秉性使他难以真正融入日耳曼文化统治下的柏林,他曾经说过自己是那种"玩着孤独的游戏、在这座城市最中心地区长大的孩子"①。但是,早期教育仍然对本雅明的思想和生活有着不可磨灭的影响,所以本雅明在《柏林纪事》中对中学生活流露出阴郁的情绪。但是,参照他几位中学同学的讲述,本雅明当时就读的著名文科中学腓特烈大帝中学,并非教条死板,而是属于学风开明的进步学校。他曾就读过的另一所位于图林根州的寄宿学校校长维涅肯(Gustav Wyneken, 1875—1964)是当时著名青年文化运动组织"自由学校联盟"的领导

① 本雅明:《莫斯科日记·柏林纪事》,潘小松译,东方出版社,2001 年,第 200 页。

人，此人领导的青年文化运动曾深深地影响了早期本雅明的思想。[①]

1912年，本雅明进入弗莱堡大学攻读哲学，1912—1915年间，游学于马堡大学、柏林大学等著名大学。他听过新康德主义代表人物李凯尔特的课，并在柏林参加了著名社会哲学家齐美尔举行的讲座，广泛涉猎哲学家狄尔泰、历史学家雅各布·布克哈特、美术史大家亨利希·沃尔夫林（Heinrich Wofflin，1864—1945）等人的著作。他把相当一部分精力投入到青年文化运动之中，在维涅肯领导的学生组织"自由学生协会"中相当活跃。但1914年底他的好友诗人海涅的自杀，以及1915年维涅肯鼓吹青年走上战场的行为，让本雅明和青年运动彻底分道扬镳。此后，他认识了鼓吹犹太复国主义的激进学者肖勒姆（Gershom Scholem，1897—1982），并逐步倾向犹太复国主义。后来，本雅明又转学到瑞士伯尔尼大学，并于1919年完成博士论文《德国浪漫主义的艺术批判概念》（*Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*），顺利通过了答辩，获得了博士学位。同年本雅明认识了达达主义的领导者胡果·巴尔（Hugo Ball，1886—1927）和著名的马克思主义哲学家恩斯特·布洛赫，前者对本雅明的文学批判思想有着重大的影响，后者成了本雅明的好友，并把他的《乌托邦精神》赠给本雅明，托他撰写书评。在为《乌托邦精神》撰写书评的过程中，本雅明对马克思主义与神学结合的可能性进行了初次探索，产生了很多不同于布洛赫的见解。这促使本雅明在1920—1921年间写出了《暴力批判》，这篇文章着重体现了本雅明的救赎神学和政治哲学思想。

1923年，本雅明结识了阿多诺，建立了深厚的友谊，中间虽然也曾有过波折，在许多问题上甚至出现过严重的分歧，但多年后，本雅明能够走出"沉寂"，在西方学界"复兴"起来，应该说从这份友情中得益甚多。[②] 也就在这一年，本雅明开始准备自己的教授资格论文。他挑选了不被文学史家重视的巴洛克文学作为他的研究选题，为这次论文作

---

① Walter Benjamin: Selected Writings (Vol. 1), ed. by Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, pp. 492-493.

② 参阅 Benjamin, Brecht, Habermas, *Zur Aktualitaet Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 9-12。

了大量的准备工作，并在柏林国家图书馆搜索资料，作了大约6000段札记。[①] 在论文中，他对比了德国巴洛克时期的悲悼剧和古希腊传统的文学体式悲剧，为的是证明一种特殊的艺术形式——寓言和悲剧——的关系。本雅明认为，这种寓言形式不仅以悲悼剧的文学体式存在于文学艺术中，而且还体现了巴洛克时代独特的宗教政治背景和哲学认识论背景，具有超越一般文学史的思想史价值。尤其重要的是，透过对象征形式和寓言形式的对照，本雅明在这一著作中提出了他独特的艺术现代性理论。但是他艰辛的努力未获得应有的报偿。由于论文涉及范围太广，内容艰深，并且采用了大量"马赛克"般的引文，超越了当时的学术规范，1925年，当本雅明向法兰克福大学提交教授资格论文《德国悲悼剧的起源》的时候遭到了拒绝。这不能不说是一个遗憾。从此之后，本雅明开始了自由职业者的写作生涯。

在布洛赫的激励下，本雅明开始阅读卢卡奇的《历史与阶级意识》。同时，俄国女共产党员阿西娅·拉西斯(Asja Lacis,1891—1979)对本雅明的影响，也使得他对苏联共产主义产生了浓厚兴趣。1926年底到1927年2月，既是为了追逐自己的信仰，也为了追求拉西斯的爱情，本雅明到莫斯科访问，激发了他进一步研究马克思主义的兴趣。此外，在本雅明转向马克思主义的过程中，布莱希特也功不可没。正是由于对马克思主义的不断追求，促使本雅明逐步与霍克海默领导的社会研究所越走越近，并逐步建立了良好的合作关系，成了社会研究所的准成员。

1. 德国浪漫派批判

本雅明早期的文学思想并未臻于完善。在他初入大学的时候，文学批评界占统治地位的是诗人和语文学家格尔奥格(Stefan Anton George,1868—1933)及其弟子们。本雅明欣赏格尔奥格派对浪漫派文学不遗余力的发挥，也十分钦佩如海林格拉特(Norbert Hellingrath,

---

① 参阅刘北成《本雅明思想肖像》，上海人民出版社，1997年，第96页。

1888—1916）这样的格尔奥格派学者对荷尔德林的发掘，但本雅明对于格尔奥格派过分"浪漫化"的倾向十分不满，反对他们对浪漫派和歌德的解释。本雅明在《德国浪漫主义艺术批判的概念》、《论歌德的〈亲和力〉》，以及一系列札记体文章中探讨了浪漫派和歌德的"批判"概念，从而产生了独特的"批判"概念。本雅明的这个概念不仅是对文学批评史的贡献，也对后来阿多诺批判理论的核心概念有着重要的影响。

德文词"批判"（Kritik）包含两层意思，第一层意思特指文学批评和广义的艺术批评，第二层意思指思维对既定思想方式的"批判"。本雅明认为，归根结底，后一层意义更为重要，因为只有通过批判，才能建立一套新的知识理论。这与本雅明整个文学观念和哲学认识论观念的变化是联系在一起的。早期浪漫派思想家们继承了康德的认识论批判概念，但将这种批判加以修正，并把它与艺术批判相联系。在《德国浪漫派的艺术批判概念》中，本雅明说：

> 浪漫派思想家在不同的意义上使用"批判（Kritik）"这个术语，在接下来的研究中，批判主要就指艺术批判，而并非指以哲学和认识论为出发点的批判。往下我们可以看到，批判已经超越了康德的意义，当时的人们认为，尽管批判这个术语带有神秘色彩，但是，它的核心意思无非是推理完善的判断而已。这层意思也影响了浪漫派，他们发展了艺术批判的学说，而不是相对完善的哲学批判学说，这就是他们对康德批判学说的后续贡献。[①]

可见，在浪漫派思想家眼中，认识论批判和艺术批判是一体两面。本雅明认为，浪漫主义的批判概念和早期浪漫派认识论的核心概念"反思"，有着密切的关系。按照马格利特·科伦巴赫在《瓦尔特·本雅明：自我指涉和宗教虔信》中的分析，本雅明试图通过"反思中介"这个概念来阐明早期德国浪漫派的认识论前提。在参照本雅明笔记的前提下，科伦巴赫陈述了浪漫派"反思"概念的几个要点：

---

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 120.

——反思是一种中介

——反思在中介中运动

——反思中介是朝向(浪漫派的)“绝对”的最恰当的指涉

——浪漫派的“绝对”不是费希特的自我(I)而是艺术[①]

这一概括堪称精准。如本雅明在《德国浪漫派的艺术批判概念》中所述,浪漫派的“反思”概念来源于费希特的《全部知识学的基础》。按照本雅明的论述,费希特的“反思”概念与其哲学体系中另一个重要概念“设定”(Position)相对应。在本雅明看来,早期费希特意义上的反思就是对知识形式的反思,“知识理论并不仅仅是内容而是一种形式,它是‘某物的科学,而不仅仅是某物自身’”。因此,“知识科学是一种‘知性行为’,这种知性行为先验于任何客观对象,也先验于任何客观对象的形式。”[②]而通过这种知性行为,那种在自身之内作为形式存在的某物,就作为内容获得了一个新的形式。这种形式就是认知或者意识的形式,而这种行为也就是一个反思行为。由此我们可以看到,费希特的反思行为就是意识对客观对象的形式进行再加工的过程。按照这种逻辑,任何一个可以被认识的客体对象必然已经蕴含了某种“知性行为”,从而才能获得某种认识形式。这样也就产生了一个不断反思而轻视决断的恶性循环:按照本雅明的说法,费希特“在任何地方都把‘自我’(Ich,I)的行动排除出思辨哲学的领域,转而把它引导向实践哲学的领域……费希特认识到两种‘自我’的无限意义上的行为模式,在反思的行为模式的基础上,加上了设定的行为模式。我们能够理解费希特的主动性行为将这两种无限制的行为模式通过‘自我’联系起来,他们试图在这种联系中相互填充,从而决定他们形式性的本质和内在的虚空性”[③]。因此,主动性的行为就是反思性的设定和设定性的反思。

相反,浪漫派对“反思”概念的借用和改造放弃了费希特的思想。

① Margarete Kohlenbach, *Walter Benjamin: Self-Reference and Religiosity*, Macmillan, 2002, p. 71.

② *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 100.

③ Ibid.

因此反思不再成为一种确证主体性的概念，反而成了一种颠覆主体性的概念。本雅明首先认为，“对诺瓦利斯和施莱格尔来说，反思的无限性，并不是持续前进的无限性，而是无限意义上的联通性”[①]。因此，对浪漫派来说，反思的无限性仅仅带有层次性却没有趋向的普遍联系。其次，浪漫派放弃了费希特对自我的设定，从而导致了反思直接成为一种中介，本雅明引用施莱格尔的话来佐证这种观点：“我们并不能领悟我们应该成为无限这个道理；但同时，我们不得不承认，作为万物的储藏者，我们除了无限还能是什么？如果仔细考量，我们不能拒绝万物皆有备于我，因此我们就不能解释有限的情感……除了假设我们仅仅是我们自身的一部分。这直接导致了对‘你’的信念，这不仅是一些与我相似的东西，而是整个作为一种‘反我’而且限定在一种‘原我’的信念之中。”[②]

这个“原我”就是浪漫派所认为的“绝对”。德国早期浪漫派认为万物皆有反思，而反思行为就是万物的中介。因此施莱尔马赫才能说：“自我直观和宇宙的直观是相和谐的观念，由于这个理由，每一种反思都是一种无限。”[③]因此，在浪漫派看来，任何意义上的个体皆可成为主体。于是，费希特坚固的先验主体性完全不存在了，并且完全消融在浪漫派的反思之中。反思本身成为联系各个个体的中介。正是在这个意义上，反思作为一种意识行为，反而成了万事万物的普遍联系，成为统一个体自我和绝对(也就是万物整体)的中介。在早期浪漫派眼中，艺术具有这种“绝对”属性的形式。由于个体自我知识通过反思为中介与绝对意义上的万物的自我知识相连接，因此，浪漫派眼中的世界万物并非一个客观存在的认识对象，而仅仅是通过反思被消融的认知形式，通过对具体艺术形式的反思行为，也就是批判行为，艺术可以完全等同于反思意义上的“绝对”。按照本雅明的论述，早期浪漫派的认知个体和客观万物必须消融在艺术之中，才能获得连接性的统一；但同时，正

---

① *Walter Benjamin*: *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 126.

② Ibid., p. 127.

③ Ibid., p. 148.

是由于反思行为,无论是个体对整体和绝对在认知意义上的关系,还是实在意义上的联系都是断片化的,非统一而连续的。

浪漫派的批判概念正是把反思概念当做它认识论的基础。早期浪漫派认识论反思的结果必然是艺术本质在无规范基础上的统一,其设立的艺术规范仅仅是一个空洞的概念。因此,早期浪漫派的重要代表如施莱格尔等人,虽然提出了艺术的"理念"说,却并没有提出任何意义上的"艺术的理想"学说,"施莱格尔给出了关于艺术内容的种种定义(尤其是在《关于诗的对话》中),这与他对艺术形式的理解完全相反,几乎与艺术的独特性没有关系,而且他更没有发现艺术内容的先验性"[①]。因此,浪漫派的艺术批判概念仅仅是一种以反思为基础,联系艺术作品各个支离破碎的形式的中介,却又能够保证作品各个部分的内在差异性。

浪漫派对批判概念的定义是19世纪德国文艺思想的一个重要突破。本雅明对比了与浪漫派思想家并列的几大艺术理论流派,进而提出,浪漫派思想家的艺术观和批判概念是最接近现代主义艺术观的概念。因为,浪漫派思想家们不再以外在规范作为作品形式优越性的标准,这就摒弃了带有新古典主义色彩的理性主义文艺思想。同时,他们也反对"狂飙突进运动"文艺思想家对"立法天才"的强调。本雅明认为:

> 对浪漫主义者们来说,形式既不是自身的规则,也不依赖于规则。如果不考虑A.W.施莱格尔对意大利语、西班牙语、葡萄牙语进行翻译和创作的形式,那么这一形式概念就是他的哲学意图的焦点。每一种形式本身都是一种反思的自我限制的独特修正。它并不需要其他证明,因为它并不是再现内容的方式。浪漫主义者试图在纯粹和普遍的意义上使用形式,因为他们确信,通过批判释放这些形式受压抑的潜能和多面性,批评家就会接触到作为这一反思的连接中介。因而,浪漫派思想家通常会认为,艺术理念依靠自己的中介作用,首次建立了一种非教条,并且自由的形式主义,

---

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 183.

一种自由的形式主义。①

浪漫派提出的"非教条,并且自由的形式主义"尽管没有提出"艺术自律"这一术语,但其实隐含了艺术自律的意味。艺术理念是艺术形式合理性的体现,是艺术形式和普遍绝对意义的中介。浪漫派看到了启蒙理性在实践上的非理性因素,试图通过艺术自身的合理性来反抗这种外在的理性标准,同时拒绝狂飙突进派直接的非理性因素。这种艺术自身的合理性是欧洲现代艺术理论的核心思想,本雅明的意图也正在于此。通过梳理浪漫派的艺术理论,本雅明在欧洲文艺思想史中对现实主义之后的艺术理论作出了定位。与后人对浪漫化的理解不同,本雅明认为,浪漫派之所以提出了"浪漫化"的批判概念,并非放弃理性,而是为了维护既定文化秩序自身的合理性。"无论'浪漫'这个词从属于当时的语境,还是按照现代人的理解,这些浪漫派思想家显然试图抵挡'浪漫'的潮流。"正如诺瓦利斯在1799年写给卡罗琳·施莱格尔(Caroline Schlegel,1763—1809)的信中所说:"我开始热爱那些严肃稳重的东西,胜于禀赋优异的创作过程。"②

但实际上,早期浪漫派对艺术合理性的维护并不成功,因为他们仅仅重视艺术作品内在形式的自律,而完全放弃了对内容所应有标准的探索,这种标准不是某种外在强加的规范,而是作品自身的理想。在《德国浪漫派的艺术批判概念》的结语中,本雅明对艺术批判概念有了更为深入的研究。本雅明引入了"表象"的概念。通过对表象概念的研究,他试图超越浪漫派的形式批判,对艺术作品"物的内容"也就是表象,进行批判,从而拯救出其中理想性、真理性的东西。对于这一点,本雅明在一篇札记中这样说道:

> 没有一个艺术作品不依靠表象而存在,如果没有表象,艺术作品也就没法成为其所是。艺术的美是生命自身的战栗,显现为穿

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 158.

② 转引自 *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 175。

越混沌的颤抖与和谐,但本身却是不可表达之物。只有这种战栗才能建构艺术作品的美,才能定义艺术作品的真理。在美成为不朽的过程中,美将为自身辩护,但在这种辩护中美也就不存在了。不可表达之物是批判的暴力,当它无法将艺术中的真理提取出来的时候,就阻碍它们黏合在一起。①

本雅明在《论歌德的〈亲和力〉》中,进一步探讨了批判的概念。与浪漫派的批判概念不同,歌德的"批判"并不是将文学书写的片断连缀起来的反思中介,而是一种毁灭艺术作品表象的批判性的"暴力",这样一种暴力能够毁灭美的表象,却又能接近美的理想。而具体到文学作品的批判实践中,本雅明主要关注文学作品中和谐美好的"物的内容"随着情节推进的毁灭,而正是从这种毁灭中,"物的内容",也就是上文所说的表象,和艺术理想得到了调和。在这种情况下,本雅明就扬弃了德国唯心主义美学的"形式—内容"二分的观念,而形成了以"内容批判"为核心的批判思想。在《论歌德的〈亲和力〉》卷首,他开明宗义地提出了这一思想:

……最基本的问题是,真理内容的表象是否受制于物质内容,抑或是物质内容的生命受制于真理内容。因为在作品中它们分而为二,并且共同决定作品的不朽。……作这样一个比喻,如果把生长的作品当做燃烧的火焰,那么评注者就像一个化学家,而批评家则是一个炼金术士;对于前者来说,木头和灰烬仅仅是他所分析的客体,而对于后者来说,只有火焰自身才保留着具有生命的异象。因此,批评家求索是真理:真理那活生生的火焰汹涌怒放,吞噬已经消逝的木材和曾经闪亮的灰烬。②

这里,本雅明暗含了两层意思:首先,艺术作品只是真理内容的载体,但是只有作品中最有感染力的内容(也就是所谓物质内容的生命)毁灭之时,真理内容才能显现出来;其次,批评家的任务在于揭示作品

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 224.

② Ibid., p. 298.

的物的内容向真理内容转化的过程,从而获得作品的真理内容,而不是仅仅盯着"物的内容"的灰烬不放,做一个肤浅的评注者。

本雅明在《论歌德的〈亲和力〉》中实践了他的艺术批判理论。在这篇文章中,本雅明试图通过对女主人公奥蒂莉形象的分析,批判了小说中所蕴含的启蒙道德。一方面,他参照康德伦理学,从小说的字里行间读出了奥蒂莉这个形象具有资产阶级启蒙道德的因素;另一方面又从奥蒂莉"性格的表象"读出了启蒙道德和人类爱欲的矛盾。这样,本雅明就揭示了作品内在意义的分裂,从而揭示了作品的真理内容。

本雅明认为,奥蒂莉形象最为突出的特点就是贞洁和无辜,这似乎背反了小说的描述,因为奥蒂莉的通奸行为带来了诅咒般的后果,让爱德华的孩子未足月便夭折。但是,这恰恰证明了奥蒂莉天性中的无辜:"尽管她成为黑暗力量的牺牲品,但很明显,她的无辜,也维护了传统观念所要求的纯洁无瑕。"[①]本雅明指出:"在奥蒂莉伴随圣婴出现的时候,歌德已经暗指了深深扎根于她本性的贞洁。但歌德还有更深的意义。因为这幅'栩栩如生'的图画虽然描绘了圣母超越一切伦理力量的纯洁性,却仅仅是一幅仿作。其含义稍后就会在死去的男婴身上表现出来。"[②]本雅明认为,这样一种贞洁,正是自然生命的无辜表象。这种表象的实质内容是异教的,但却被套用了基督教的形式,表现为某种对圣处女的崇拜。因此,"正如人的肉欲生活成为自然之罪恶的表达,他的精神生命,能够成为自然之无辜的表达",个体的精神生命才能成为人物的"性格","毫无疑问,作为精神生命的构成,性格使生命自身和所有魔鬼的纯粹肉欲区分开来"。[③]

但是,这种看似纯洁并包含精神无辜的表象,恰恰体现了自身所具有的含混性。因为这种纯洁的表象仍然保留了自身的诱惑性。

这种源自无知的无辜仍然是含混的。因为这种感情掺入了欲

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 335.

② Ibid.

③ Ibid.

望,让人无法分辨。人们能够感受到其中的罪恶,但很明显,这种感情又以一种极有特色的方式体现在基督教象征无辜的百合花中。那百合花成行而植,花萼洁白,端庄肃穆,却散发着令人麻醉的几乎不属于植物的甜美香味。①

奥蒂莉就是这样一株百合花,她纯洁而无辜,却充满了诱惑性,是男性肉欲之罪的引诱者;对奥蒂莉的爱必然招致神秘的诅咒,从而让爱者和被爱者同时遭殃。与男性充满肉欲的自然之罪不同,奥蒂莉的死亡并不是对罪恶的惩罚,而恰恰是自然为了保卫其纯洁性所做出的行为。"作者也给了奥蒂莉这种危险的无辜以魔力,这种魔力与她的牺牲密切相关。"②因此,奥蒂莉的死亡可说是一种"纯洁的献祭":一方面,她几乎无辜地走向死亡;但另一方面,如果不把这个天然的无辜的表象消灭,男性因为肉欲所犯下的罪恶似乎就不能得到净化。因此,奥蒂莉的死亡造成了自然爱欲和基督教伦理道德的分裂。而本雅明认为,这种分裂表现了以康德伦理学为代表的启蒙思想所造成的神圣爱欲维度的消失。奥蒂莉这个形象的出现和毁灭,正是歌德企图用悲剧故事对基督教伦理与爱欲的重新调和。通过这种方式,本雅明阐述了歌德对启蒙的批判,并把小说的批评转化为对小说所体现的启蒙困境的批判。正是从《论歌德的〈亲和力〉》开始,本雅明开始重视小说内容和时代的互动关系,也走出了浪漫派形式批判的困境。可以说,从《德国浪漫派的艺术批判概念》到《论歌德的〈亲和力〉》,本雅明批判思想的转化是他美学思想发展的重要环节。

本雅明对歌德的《亲和力》的解释是他扬弃浪漫主义艺术理论,走向悲悼剧艺术理论的重要阶段。如果我们把《德国浪漫派的艺术批判概念》中的艺术批判理论定位为"形式批判",把《论歌德的〈亲和力〉》论文中的批判称为"内容批判",那么,《德国悲悼剧的起源》中的艺术理论就恰恰是两者的综合,本雅明称之为"认识论—批判"。

---

① *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 335.

② Ibid., p. 336.

2. 悲悼剧与现代性批判

《德国悲悼剧的起源》的开篇《认识论—批判序言》阐述了本雅明独特的历史哲学思想，这篇文章奠定了整本书研究方式的框架，也反映了本雅明独特的文艺理论观。本雅明在《序言》中着重探讨了历史与真理的关系。他认为，真理必须在历史之中表现出来，但是当代哲学过于重视真理在图式和数理形式中的显现形式，而忽视了真理在语言符号中的显现形式，而艺术作品的真理恰恰是通过语言符号得以表现的。[①] 本雅明认为，相对于数理形式的连续性来说，语言符号形式必然不是完全连续的。因此，由大量语言符号形式所构成的艺术作品的形式的变化发展必然是不连续甚至断裂的。因此，文学史必然不是一个连续的整体，而是一个断裂却相互影响的系统，本雅明把这一系统称为“星丛”。这样一种对单个文学艺术作品和整个文学史的关系的看法，也适用于文学和政治、宗教、艺术等社会子领域的相互关系。这种文学思想史的研究范式反对简单的实证研究和经济、宗教、政治的单元决定论的研究方式，而是强调在宏观的社会思想史的研究基础上，探讨艺术形式的独特规律的普遍意义。

在具体的研究过程中，本雅明将这种独特的研究方法贯彻到底，从考察文类的变迁出发，形成了他独特的研究视角。这一著作看似仅仅讨论了一种独特的文学形式——悲悼剧，但是通过对悲悼剧的产生原因、艺术形式以及悲悼剧理论的研究，本雅明揭示欧洲近代早期社会转型的独特生态，从而发现了现代性演进在各种艺术中都出现的一种独特的形式规律——寓言，并从宗教改革后新教国家的绝对君主制的产生背景，对这一规律加以分析。整部《德国悲悼剧的起源》涉及了哲学、宗教、政治、文学批评以及社会史，可以说是以点带面，对巴洛克时代的政治、文化、艺术的相互影响作了极为细致的分析。这也就补充了

---

① 参阅 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p. 17。

正统唯物主义文学批评著作对于文学形式与社会形态的关系的探讨。中国学者刘北成认为:“(本雅明)反对把人的认识和认识方式割裂开。人类的认识总是以一定的方式进行的,这些方式本身也表明了人类认识的历史特征。本雅明的这种观念无疑与20世纪语言哲学、形式主义美学等互相应和。”[①]这一判断十分恰切,本雅明对这种文学形式与社会关系的视角来源于卢卡奇的《小说理论》,但更多是自己的独创。他的探索不仅符合了当代西方文学理论的发展趋势,而且直接影响了法兰克福学派的文学社会学研究和试图融合马克思主义和文学形式研究的杰姆逊等人的思想。

本雅明对巴洛克文学的研究,对于德国文学思想史的改写有着重要的作用,巴洛克时代尽管在绘画和造型艺术上有着很大的成就,但是文学上的成就普遍不受文学史研究者的重视。无论是启蒙思想家,还是浪漫派文艺家,甚至歌德、席勒这样伟大的古典主义者都对这一介于中世纪和启蒙运动之间,充满了教派战争和社会动荡时期的文学成就不以为然。直到表现主义对于巴洛克时期文艺作品和创作形式的模仿,巴洛克文学才逐渐受到了人们的重视,而本雅明对于巴洛克文学中如此受人贬抑的一种戏剧类型——悲悼剧——加以如此的重视,是非常罕见的。《德国悲悼剧的起源》和尼采《悲剧的诞生》中的“起源”和“诞生”两词,同为德语“ursprung”,即开端的意思,而悲悼剧恰恰是被奉为典范的文类:悲剧的寓言形式。本雅明把两者以相似的名称命名,恰恰有着改写悲悼剧的历史地位的企图。本雅明认为,悲悼剧虽然没有《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》这样的典范性作品,但却自有其独特的价值。它在创作中体现了中世纪社会分崩离析的政治状况,体现了旧的宗教等级秩序消退,而新的秩序未建立之时,人内心的惶惑和对救赎的渴望。

本雅明认为,传统悲剧的中世纪继承者——法国和西班牙的悲剧,由于混合了天主教的宗教剧的形式,因此在结构上仍然沿袭了旧式的三一律,戏剧中任何冲突的最后解决来自于等级君主制的顶端——神

① 刘北成:《本雅明思想肖像》,上海人民出版社,1998年,第98页。

圣上帝的尘世代表:英明的国王,从而表现出了肃穆、昂扬的基调。相反,由于德国是宗教战争的重灾区,新教的新君主虽然手握绝对权力,但是由于清教"因信称义"的教义让所有人都必须平等面对末日审判。因此,正所谓"百姓有罪,在予一人",君主是国家的象征,上帝的尘世形象,却是充满原罪等待审判的个体。前者与后者的张力表现在悲悼剧的内容上,往往让君主成为暴君和救世主的结合体。而在表演形式上,悲悼剧并不遵守严格的三一律,因此剧本几乎都不适合舞台表演,而更适合阅读。剧作者采用了夸饰的修辞,在极力渲染君主仪仗和宫殿气势的同时,突出君主的残暴所导致的昌盛王朝的毁灭。因此,巴洛克悲悼剧似乎在建立一座宏伟大厦的同时又将它拆卸成为废墟,正是在这废墟上,人们叹息哀悼君主的不幸命运,却又为其罪行的恐怖所震慑。

因此,巴洛克悲剧的情调是恐惧和悲悼并重。正是这一点让德国巴洛克悲悼剧区别于法国的古典主义悲剧,并对后来的狂飙突进时期的阴谋剧和歌德的文艺创作产生了重大的影响。但本雅明也承认,德国悲悼剧并没有走出创作上的困境,因为巴洛克悲悼剧在承认君主作为个体的堕落受难的同时,已经抛弃了重建基督教精神秩序的理想,而只有英国莎士比亚的《哈姆雷特》中,"才能从巴洛克僵死的忧郁者身上碰撞出基督教的火花……只有在这王子身上,忧郁的自我专注才能达到基督教的高度"①。而旧的天主教等级秩序和新的清教伦理之间的紧张关系在德国悲悼剧中未能获得调和,从而导致了其艺术成就与莎士比亚悲剧的差距。通过本雅明的研究,巴洛克文学获得了应有的地位,也在德国文学史,乃至整个欧洲文学史里获得了恰当的评价。

最值得一提的是,本雅明的悲悼剧研究并不着眼于具体的巴洛克时代的文学,而是通过揭示近代早期政治、思想与文学的关系,归纳出了自己独特的现代性批判视角。这种视角主要体现在他对悲剧和悲悼

---

① Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p.137.

剧的差异的阐释,以及对于"巴洛克"的独特理解上。本雅明在《德国悲悼剧的起源》这一著作中,不仅对悲悼剧这种文类形式的特点和其发生规律有着详尽的剖析,而且试图通过论证悲剧理论和悲悼剧理论的区别,重新建立"古"和"今"的对立,并且试图从这种对立中调和古今之争。这一思路来自于席勒的《论朴素的诗与感伤的诗》。本雅明认为,如果说悲剧理论是一种关于朴素的诗的理论的话,悲悼剧理论显然就是感伤性的。他详细考察了悲剧理论对主人公(尤其是古希腊王族)特质的阐释,从而认为悲剧的最重要特点在于主人公沉默,言词主要用于描写行动。本雅明认为,古典悲剧的主人公在巨大的苦难面前都保持沉默,唯一展开他们悲剧命运的方式是他们的行动。一般来说,导致主人公悲惨命运的是他自身的傲慢行动,从而遭受了神的惩罚。但这种傲慢行动的失败,却向神灵展示了人的力量。因此,悲剧的观众在观赏悲剧的过程中看到的是悲剧主人公的失败,却获得了整个人类共同体的信心。本雅明引用了罗森茨威格(Franz Rosenzweig,1886—1929)的话:

> 悲剧英雄只有一种语言完全适合于他:那就是沉默。这从一开始就是如此。悲剧为了自身发明了戏剧艺术的形式恰恰是为了表现沉默……在沉默中,英雄烧毁了把他与神的世界相连接的桥梁,把自身抬高到了某个超越人的领域,这在言语中将以他人为参照来定义自身,赋予自身以个性,于是将走入冰冷的自我孤独之中。[1]

他认为,悲剧英雄只有通过沉默才能获得绝对的自我意识,这种自我意识看起来是对共同体的漠视,但实际上包含了对整体人类命运的超越性的追求。因此,悲剧英雄的困境让人们认识到在诸神面前人类共同体的有限性,同时却对人的力量有了深刻的认识。因此,悲剧理论的重点并不是揭示悲剧的悲伤情绪,而是分析悲剧所蕴涵的伦理因素。

---

① Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p.93.

但是悲悼剧则完全不同，悲悼剧产生于中世纪基督教社会等级秩序摇摇欲坠，而现代精神逐步上升的时期。因此，戏剧主人公作为绝对君主，既有上帝般绝对而狂暴的力量，又是一个身怀罪孽的个体。这样一个人物恰恰反映了经由文艺复兴而获得了自我意识的个体与旧有的基督教等级秩序的分裂。巴洛克悲悼剧的作者对于集权君主重建等级秩序充满了膜拜和赞美，又深陷于新教伦理中的“上帝之下，人人平等”的道德原则之中，深感新秩序前景的幻灭。在这样一种矛盾中，悲悼情绪产生了。由于主角一般都是国王，即中世纪基督教秩序的最高象征，因此宫廷的毁灭既是上帝在尘世之中的秩序的破灭，却也是上帝对世俗邪恶灵魂的拯救。人们在观剧的时候，缅怀整个过往文化秩序的崩塌，却又对这个秩序在尘世的邪恶十分恐惧，在哀婉和畏惧的双重压迫下，单个个体的宗教意识和救赎渴望都出现了。悲悼剧理论的核心正在于阐明悲悼剧唤起的这种“哀悼—救赎”情绪，其目的并不在于确证人类共同体的力量，而是在于调和即将倾覆的天主教精神秩序和伴随着宗教改革而建立的世俗社会的个体自我意识之间的矛盾，由此而产生的一种席勒式的“感伤”情绪。

而本雅明认为，正是在巴洛克悲悼剧产生影响之后，亚里士多德的悲剧理论实质上已经被转化为一种悲悼剧理论，现代文学思想家对于悲剧的解释已经渗入了悲悼剧的解释因素。这主要体现在：从谢林开始，经叔本华、尼采至齐美尔等思想家开启的悲剧解释传统，不再把悲剧还原到古希腊的语境之中，解释其调和个人与城邦关系等伦理功能，而是赋予悲剧主人公的命运更多的“悲悼”色彩，体现了当代思想家试图跨越古今对立，高扬古希腊悲剧理想的企图。而现代思想家对古典悲剧理想的缅怀和对现代社会理性极权的恐惧，正好与巴洛克悲悼剧作家在时代巨变时期的感受不谋而合。本雅明对悲剧和悲悼剧区别的研究，以及他对悲剧理论向悲悼剧哲学转化线索的揭示，都是他对文学与现代性的关系思考的重要结果，也开拓出了一条审美现代性批判的独特路径。本雅明早期的文艺思想虽然已经跨越了文学批判和文化社会批判的界限，但仍然局限在现代主义文学之中。

四　探索"乌托邦精神"

恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch,1885—1977)是法兰克福学派中"游离"的一员。国内学界有的把布洛赫归入法兰克福学派之中[①],有的则没有把布洛赫列入西方马克思主义,而是把他归为东欧"新马克思主义"下的东德乌托邦哲学家[②]。那么,究竟应该如何对布洛赫进行定位?从生平来看,他与卢卡奇有着深厚的友谊,与本雅明、阿多诺都有交往,但是法兰克福学派转战美国期间,同样身在美国的布洛赫,却一直疏离在外;他向往苏联的社会主义,战后曾在东德获得其毕身最高的荣誉,但是在柏林墙竖起之时,他却选择留在西德,直至逝世都不曾离开。

因此,准确来说,布洛赫就是一位独立而寂寞的思考者,他一直游离在思想派系和社会制度之外,苦苦追寻着自己心中的乌托邦。就在逝世前三年,他还在以"告别乌托邦?"为题的电台谈话中警醒人们,如果所有人都把"乌托邦"当做愚蠢之言、痴梦之语而抛弃,那么"这一切之后会怎么样"?[③] 因此,正如杰米·欧文·丹尼尔(Jamie Owen Daniel)和汤姆·莫伊兰(Tom Moylan)所说,布洛赫"温情脉脉"的乌托邦马克思主义批评既不会过时落伍,也不会不合时宜。"通过布洛赫顽强不屈的乐观主义,使我们在法兰克福学派文化批评必要的悲观主义之外,获得了一种平衡。"[④]

在布洛赫的一生中,"辗转与流亡"是其生命旅程的主调。他的一生是波西米亚式的,正如其哲学旨向,不断超越,永无止境。1885 年,

---

① 参阅徐崇温《西方马克思主义》,天津人民出版社,1982 年;朱立元:《法兰克福学派美学思想论稿》,复旦大学出版社,1997 年。

② 参阅俞吾金、陈学明《国外马克思主义哲学流派》,复旦大学出版社,1990 年。

③ 参阅 Jack Zipe, *Traces of Hope*: *The Non-synchronicity of Ernst Bloch*, *Not Yet*: *Reconsidering Ernst Bloch*, edited by Jamie Owen Daniel and Tom Moylan, Verson, 1997。

④ Jamie Owen Daniel, Tom Moylan, *Why Not Yet*, *Now Not Yet*: *Reconsidering Ernst Bloch*, edited by Jamie Owen Daniel and Tom Moylan, Verson, 1997.

布洛赫生于德国莱茵河畔路得维希港的一个犹太家庭。1905年至1913年，布洛赫先后在慕尼黑、乌兹堡师从李普斯，接触了舍勒以及胡塞尔。22岁时完成具有决定意义的手稿《论“尚未”范畴》(*Über die Kategorie Noch-Nicht*,1907年)，通过“尚未”探讨乌托邦意识的心理基础，这是他“人生道路上的一次突破”，从此，“尚未”成为布洛赫哲学的核心范畴。后来布洛赫到柏林跟随著名哲学家、社会学家齐美尔学习，与卢卡奇成为挚交，并在海德堡加入了马克斯·韦伯的小圈子，但韦伯夫人及韦伯因其神秘思想而对他敬而远之。1913年布洛赫与一位女雕塑家结婚，妻子诺斯替式的基督教神秘主义对他影响甚大。

“一战”时，由于反感帝国主义之间的争斗和德国人狂热的民族情绪，布洛赫流亡瑞士。这时，布洛赫写作了他的第一部重要著作《乌托邦精神》(*Geist der Utopie*,1918年)。这一表现主义风格的著作对乌托邦精神在当代世界的可行性做出理论上的论证，融合了弥赛亚主义、社会主义和改造过的黑格尔主义，独具一格的布洛赫哲学由此诞生，并从此有了其理论的出发点和基础——乌托邦。“一战”后，他返回柏林，又到慕尼黑，在一家表现主义者的出版社出版了《革命神学家托马斯·闵采尔》(*Thomas Münzer als Theologe der Revolution*,1921年)，以新的视角对闵采尔的神学做了精彩研究，可以看做是《乌托邦精神》的补记。

在20年代的漫游时期，布洛赫去过意大利、法国、突尼斯，与本雅明、布莱希特、阿多诺等一起讨论问题，已有名气的布洛赫写了大量的政治和文化评论，抨击后期资本主义的抽象生活，向往苏联式的社会主义。早期的评论文章收在1923年出版的《穿越荒漠》(*Durch die Wüste*)。1930年他的散文集《踪迹》(*Spuren*)出版，使用新寓言体，立足于对离奇的体验、短小的神话传说以及日常生活琐事做出阐释，揭示“世界的秘密”在于世界的“尚未”完成性。[①]

---

① 参阅 E. Bloch, *Spuren*, *Gesamtausgabe I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969。

1. “尚未意识”

魏玛共和国时期是布洛赫哲学体系和美学思想的草创时期,他的《乌托邦精神》是他早期的力作,也是他整个哲学的奠基之作。文中所提出的“乌托邦”范畴,既是布洛赫开启他“哲学旅行”的起点,也是他哲学思想最终的实践诉求。他在魏玛共和国时期的哲学和文艺思想,与阐释乌托邦思想的哲学机制和美学意蕴有着密切的联系。

布洛赫是怎样理解“乌托邦”这个概念的呢?这就不得不提到他的一个核心范畴“尚未”(Noch-Nicht)。布洛赫乌托邦理论的开端或核心是“尚未”概念,他认为,不仅人本身,而且世界,都是一个“尚未”完成的过程,人与世界的关系就处在向未来永远敞开的过程中。

从“尚未”视角,布洛赫将这一范畴运用于心理学、逻辑学、认识论、辩证法等,更新了以往的哲学认识。布洛赫理论认为,在意识层面,人所具有的“尚未意识”(Noch-Nicht-Bewute)在意识中起着引导作用,使人倾向于朝着它的另一端发展,不是向后,而是向前。哲学的基本任务就是唤醒“尚未意识”。以尚未意识为基础扩展来看,从逻辑上,布洛赫改变了传统的思维方式。他认为,传统形式逻辑的基本公式“S ist P”使人用静态的目光看待事物,专注于对事物现状的研究;应该变成“S ist noch nicht P”,突出事物的发展潜力和种种可能。进而在认识论上,布洛赫认为必须把世界理解为“一个旅程”,人的认识的根本任务就是发现并建构合理的乌托邦蓝图,从而推进人和世界的生成、变化。真正的哲学不是封闭的,而是开放的;不是静态的,而是动态的。因此,我们看到,布洛赫的自然辩证法和历史辩证法非常独特,他从根本上更新了“物质”(Materie)概念,物质具有可能性,包容一切,“物质是一个开放的概念,对此人们思考的还远远不够;从客观现实的可能存在意义上来说,物质本身具有思辨特征,它既是其形态的萌芽,也是其形态的永恒境界”。[1]

---

[1] 参阅 Klaus Kufeld, *Denken heisst beischreiten ' zur Aktualitt der Philosophie von Ernst Bloch*. Votrag in Beijing Normal University, 2002。

在布洛赫看来，世界和人是互为的，不存在主客体的绝对划分。如何解决主客体沟通的问题，用布洛赫的话说，就是"不可解释的我们—问题"，"面对经验主义，这种朝着星光、欢乐和真理的指引……是仍然可以发现真理的唯一途径；我们自我构成了独一无二的问题，合成了所有的世界—问题；这种自我与我们的问题无处不在，开启返回家园之门，荡起遍布世界之潮，是乌托邦哲学的最根本问题"。[①] 这里，我们可以清楚看到，马克思关于人化自然、自然人化、人与自然共生的思想在布洛赫身上烙下的印记，而在一定意义上，马克思所谓的"自由王国"就是布洛赫追求的最终目标。[②]

鉴于黑暗的生活瞬间(gelebte Augenblick)是人们当下的生活和生存状态，乌托邦理论的基本任务就是唤醒人的"尚未意识"，使人与自己相遇，达成自我认识，从而突破黑暗的生活瞬间，走向乌托邦未来。弗洛伊德曾对"意识"与"无意识"作出区分，强调无意识对人类精神深层的决定作用，在西方思想界和文艺界产生了巨大的影响，而布洛赫推陈出新的地方在于从意识中区分出"尚未意识"。在布洛赫看来，"尚未意识"与"不再意识"(Nicht-Mehr-Bewute)相对，前者指向未来，属于黎明和白日梦的领域，后者指向过去，属于晚暮和夜梦的领域。布洛赫将弗洛伊德的无意识归作"不再意识"，如果说精神分析的任务是破解无意识，那么他自己的乌托邦理论所要致力发掘的就是还未被揭示的"尚未意识"。

布洛赫说："人们生活在现在，却无法直接经验现在。"[③]"此情可待成追忆，只是当时已惘然"，人们能够"意识"到的只有过去，过去的欲望、过去的愿望、过去的体验等等，即使是弗洛伊德所谓的"前意识"，也是指通过集中注意或在没有干扰的情况下回忆起来的过去的经验，过去的一切都被潜藏进"无意识"(在弗洛伊德，主要是性本能冲动)，在夜梦来临的时候通过"压缩"、"移置"等方式显现出来，从而使人获

---

① E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 206.

② 参阅 Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, London: Macmillan Press Ltd, 1982。

③ E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 191.

得补偿性的满足。正如弗洛伊德所说,梦的本质"就是一种(被压抑的、被压制的)愿望的(被伪装起来的)满足"。[①] 因此布洛赫把之归为"不再意识",与此相应的"夜梦"面向过去,拒绝现实(或者说是与现实妥协),是内向性的替代手段。那么,如何才能走出"现在"的缺失又不陷入"过去"的牢笼呢?布洛赫把希望寄托于"尚未意识"和"白日梦"。

> 首先我们想坚持一点:生活所给予我们的期望,是一种完全不同的"无意识",这种活力、这种直觉、这种希望指向前方,驱走黑暗,带来光明,与另外一种完全"无意识"相对,它在本质上是尚未被意识到的。[②]

虽然现在的生活瞬间始终是黑暗的,人们似乎永远无法直观现在,现在是无法被意识或者说尚未意识到的。但这里并不完全是漆黑一片,存在着被照亮的可能性,因为人具有"尚未意识",可以突破黑暗的生活瞬间,达成自我认识,从而走向"希望"的未来。据此,布洛赫向我们揭示了白日梦的四大特征[③]:虽然像夜梦一样,白日梦也是人们"愿望的满足",但关键在于"它不是夜梦的垫脚石",而是具有独立的特征,即主动积极的、具有自我的、不断发展的、朝前开放的。因此,通过"尚未意识","白日梦"面向未来,推进现实,是外向性的追求表现。总之,"尚未意识"的提出使得布洛赫理论具有特别的穿透力和批判力,直接影响到其乌托邦文艺理论的建构。

2. "尚未"与艺术乌托邦

在布洛赫看来,"尚未"与艺术密不可分。因为布洛赫的理论旨在唤醒尚未意识,照亮生活瞬间的黑暗,从而使人们走向未来的乌托邦世界。对此,布洛赫高度盛赞艺术,把艺术看做是能够照亮未来的呈现。

---

① 参阅弗洛伊德《释梦》,孙名之译,商务印书馆,1996年。

② E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 192.

③ E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986, pp. 77-99.

他认为：

> 如同“形而上学”（哲学）和“至善”（伦理学）理念所给予我们的，作音乐的艺术（美学）“能够使我们预知‘尚未’，在每一个生活瞬间中体验到自我，从而召唤出幻想中的乌托邦世界”。[①]

因此，艺术不为当下而存在，而是预演、呈现一个更美好的未来世界，充满超越的潜质和意图。同时，这种艺术呈现的未来不是幻想和空想，而是具有现实的可能性：

> 假如理想是具体的，那就表明在预先的推断中，在客观中的关联……趋向于潜在地存在着。这一相互关系使得作为范例的伦理学理想和作为前表象（又译“超前显现”）的美学理想成为可能，这些理想预示了成为现实的可能性。[②]

既然艺术可以穿越黑暗的生活瞬间，使我们体验到自我，呈现最本真和最真实的未来，“艺术”具有乌托邦性，因此最后，我们看到“艺术”是“最后实现”之呈现，成为根本性和终极性的问题。“终极价值”在布洛赫理论中占有重要地位，如果尚未意识进入意识，人与自己相遇，那么“黑暗的生活瞬间”就成为“完美的生活瞬间”（erfüllte Augenblick），这被表述为基督或弥赛亚的降临，或被表述为具有人的自我同一性的“大有或大无”。在布洛赫这里，艺术照亮生活瞬间，预演未来世界，恰恰具有这样的终极作用。这样，布洛赫从根本上定义了艺术的乌托邦性质，从而在本体论上确立了乌托邦文艺思想的合法地位和存在维度。

在早期《乌托邦精神》中，布洛赫的乌托邦文艺思想往往从“神秘直观”和“巅峰体验”的角度来描述艺术[③]。例如在诸种艺术形式中，布洛赫最看重音乐，甚至赋予它宗教般拯救和抚慰的意味。他认为音乐处于所有艺术之顶端。音乐的意义是未完成的，因为就听众来说，对每一部音乐作品的理解都是当下的不确定；而音色和音调超越形态，更让

---

① E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 158.

② 转引自H. 佩佐尔特《论乌托邦的美学意义》，载董学文、荣伟编《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》，北京大学出版社，1990年，第450页。

③ 参阅陈岸瑛、陆丁《新乌托邦主义》，台北：扬智文化事业股份有限公司，2001年。

人们在思想深处体验到乌托邦的存在。音乐是通向终极问题的入口,甚至具有宗教性特征:

> 音乐具有"天眼"般神通,"引领我们进入温暖而深邃的哥特密室,哥特密室在捉摸不定的黑暗之中独自闪烁发光,显现出一种摧毁的爆发的景象,混沌无序、纯粹存在的贫瘠无力,摸索造物主盲区的质朴狂热,也许甚至是被上帝抛弃之人的死棺所在,由于宣扬的王国不是朝向死亡而是朝向新生的,因此,我们几乎还无知的这一温暖而深邃的哥特密室,在末日审判之晨,将如天国一般昭示世人。"①

而在后来流亡美国期间写作的《希望原理》中,布洛赫的乌托邦文艺理论更多采用了"前表象"(又译"超前显现")(Vor-Schein)的表述概念。"超前显现"②可以被理解为一种照亮期待或期待照亮,多少意味着对来自未来可能性的某种先兆的体验可能。布洛赫强调其客观性和开放性,它不是纯粹的幻想,具有"成为现实的可能性";同时它也不是对有所指的被设定的未来的进一步重复,而是向各种可能的未来开放。伟大的艺术作品都具有"超前显现"的特征。

> 艺术是一种实验,也是对各种实施可能的饱览……在此,实施及结果都出现在……对更美好世界的超前显现之中。在伟大的艺术中,夸张和想象最显著地用于倾向—潜在性和具体的乌托邦。……无论在哪里,艺术都不会让自己耽于幻想,优美甚至崇高都是预示未来自由的中介。③

在"尚未"观念下,作为"超前显现"的艺术具有沟通"现在"和"未来",沟通"他性"和"可能性"的作用,具有客观性和开放性。也就是说,在布洛赫看来,"艺术"本质上不是幻想的,而是期待的,以"成为现实的可能性"即"客观实在的可能性"为准则,布洛赫乌托邦文艺理论

---

① E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000, pp. 163-164.

② 参阅 Vincent Geoghegan, *Ernst Bloch*, London: Routledge, 1996, p. 37。

③ E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986, pp. 216-217.

的本体意义就在于此。

可是,我们往往把布洛赫的乌托邦文艺理论加以“幻想”的头衔①,认为艺术是以幻想和审美的方式超脱现实从而达到对未来的呈现的,这实际上是一种误解。如果说早期乌托邦文艺理论偏重“直观”可能与幻想和审美有些关联,但是当布洛赫真正确立艺术的地位时,他便把艺术坚实的基础放在了客观现实之上。经典意义上,幻想以不切实际、无法实现为特征,无功利无目的的审美活动也要求暂时从现实中超脱出来,因而艺术是与现实隔绝的,即使是作为“审美乌托邦”的艺术,似乎充满着改造现实的冲动,但是它的基点放在未来,具有空想特征,缺乏坚实的现实基础。布洛赫的乌托邦艺术论正是要对抗这种超现实性和反现实性,希望把乌托邦的空中楼阁拉回地面。对于这种“地面的乌托邦”,布洛赫提出“具体的或真实的乌托邦”概念来进行阐述。这也是一个常常受人误解的地方。布洛赫把乌托邦分为两种类型:“抽象的乌托邦”和“具体的乌托邦”,前者没有奠基于真正的可能性之上,仅仅是一种主观希望;后者则有坚实的可能性基础,不仅是主观希望,而且是客观希望,即具有“客观实在的可能性”的希望:

> 似乎自相矛盾的具体的乌托邦概念将适用于此,即它的期待,决不符合抽象的乌托邦的迷梦幻想,也不指向幼稚的纯粹抽象的乌托邦社会主义。②

布洛赫要强调的乌托邦,就是具体的乌托邦,这要求既要有激情和想象,又要有一丝不苟的分析,所谓“热情加冷静”。布洛赫把“伟大的艺术”与“具体的乌托邦”相提并论,认为艺术所超前显现的正是具体的乌托邦。

这里与“具体的乌托邦”相联系,不得不提的布洛赫乌托邦文艺理论的一个关键词是“密码”(Chiffre)。布洛赫认为:这个世界本身就充满了真实的密码、真实的象征,意味深长的是,这些密码、象征和事物指

① 参阅朱立元主编《法兰克福学派美学思想论稿》,“布洛赫:乌托邦式幻想艺术论”复旦大学出版社,1997年。

② E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986, p. 146.

向"意义"的趋向和潜伏,指向任何事情曾可能完全接受的意义的趋向和潜伏。通过密码与象征,引导人们把握一种意义的趋向和潜伏。"密码"指向下面真实的存在,"具体乌托邦的密码"引导着人类,是揭开主体问题的钥匙,能让人瞥见未来和乌托邦之光。

> 密码具有两个方面的意义:在物质潜在性的发展中,显然存在着具体乌托邦的密码。通过潜在性,它将努力达到"线性"进程的"最终结果"。物质潜在性在主体推进中,与趋向性的变化相契合,而这一变化与人类活动有关。[①]

"密码"背后隐藏着真相,"具体乌托邦的密码"隐藏着未来的真相,在破解密码的过程中,主体之人现实而又未来地与"具体的乌托邦"联系起来。

通过以上对"尚未"、"超前显现"和艺术乌托邦的分析,我们探讨了艺术向未来开放的可能性。但与此相关,艺术所超前显现的内容究竟该如何理解,是当下还未出现的未来内容,还是未知的终极状态的内容? 实际上,我们有必要把艺术放入历史维度中来思考,因此艺术的时代问题便进入了我们的思考视野。

布洛赫认为,"一部'重要的'作品并不随时间的推移而失去价值,它只从整个观念形态上,而不仅仅是在从某种社会意义上属于它所植根的时代。重要的艺术作品的伟大和永久魅力,正在于他们通过前类似(pre-semblence)和具有乌托邦意味领域的丰富性而产生的效果之中。可以说,艺术的伟大价值和魅力就在于艺术作品自身的敞亮之中,并且永远在这种向着无限期待敞开的窗口中。"[②]这样,布洛赫引入了"文化过剩"(cultural surplus)的概念:

> 所谓的文化过剩即是某种游移于某个时代的思想意识之上的东西。当某个时代的社会基础和意识形态已经衰亡时,唯有这种

① Günter Witschel : Literaturverzeichnis, Ernst Bloch: Literatur und Sprache: Theorie und Leistung, Bonn: Bouvier, 1978, p. 52.

② 布洛赫:《原型和艺术作品中的乌托邦》,王岳川译,载《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,董学文、荣伟编,北京大学出版社,1990 年,第 197 页。

> “过剩”经受了时间的考验而永不衰败，并作为一种根基载负精神之果而向着将来延续。这种根基质而言之，就是充满理想色彩的乌托邦；而那个唯一与之相符合的观念是乌托邦的具体思想。[1]

可见，布洛赫将艺术的本质定义于其乌托邦性，这便使艺术具有超越的潜质和意图。艺术本身作为乌托邦的预言，超越当下照亮未来，显然属于“文化剩余”之列，因而具有久远的生命力。一方面艺术自身敞亮，超越当下历史，可以负载时代还未出现的未来之内容；另一方面艺术永远向无限敞开，世界的终极状况赋予艺术独特的恒久魅力。也就是说艺术作品不仅能对其所属的历史阶段揭示什么，而且对未来仍具有这种揭示作用。“超前显现”使得艺术同时具有历史性和终极性，因而具有永恒常新和预先推知的力量。作为“超前显现”现象，作为“文化剩余”现象，艺术与“乌托邦的具体思想”联系起来，正是后者的显现。

---

① 布洛赫：《原型和艺术作品中的乌托邦》，王岳川译，载《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》，董学文、荣伟编，北京大学出版社，1990年，第198页。

第四章　卢卡奇:西方马克思主义的先驱

格尔奥格·卢卡奇(Georg Lukács,1885—1971)是传统马克思主义向现代西方马克思主义过渡的核心人物,在马克思主义发展史上具有极其重要的意义。因此,要想系统地了解20世纪西方马克思主义的文艺理论,卢卡奇的文艺美学思想无论如何都是不容忽视的一环。在卢卡奇跌宕起伏的一生中,他不仅作为一个勇于探索的思想者,为我们留下了宝贵的精神财富,同时他还积极地参与了社会与时代的变革活动,在实践层面坚定地捍卫了马克思主义。以思想来批判和变革现实,是卢卡奇整个哲学思想的基本特点,直接体现了他对马克思主义精神的继承;而作为其哲学思想重要组成部分的美学思想,同它所在的体系一样,也深深植根于现实的土壤,具有鲜明的现实诉求与时代意义。

1885年4月13日,卢卡奇出生于匈牙利布达佩斯一个富裕的犹太籍家庭,优越的家庭条件为卢卡奇创造了良好的教育机会,但也成为他整个哲学思想与政治生涯的一个底版。某种意义上而言,卢卡奇一生的建树都源于对以自己家庭为代表的资产阶级文化和生活方式的彻底背叛。按照著名的卢卡奇传记作者卡达凯(Arpad Kadarkay)的论述,少年卢卡奇已经显示出极大的反叛精神和虚无情绪:“当他十岁的时候,人们发现他决定毁灭他的天性,试图在离开父母帮助的情形下再造一个自己。”①

卢卡奇的父亲约瑟夫·洛文格(Jozsef Lwinger,1855—1928)13岁肄业,在一家商户里做学徒;18岁时,他成为银行职员,24岁就升任盎格鲁—奥地利银行的分行行长。应该说,毫无背景的洛文格取得如此优秀的成就,与他的勤勉努力密不可分。卢卡奇欣赏父亲的努力和聪慧,尤其崇拜他那果断的性格。但是,他更多受到他曾祖父的影响,这

① A. Kadarkay, *Georg Lukács: Life, Thought, and Politics*, Blackwell, Ltd, 1991, p.3.

位犹太教塔木德经师手不释卷，博览群书。卢卡奇认为，他继承了曾祖父对书本的热爱和独特的哲学天赋。

可是，卢卡奇却出奇地厌恶自己的母亲。他的母亲阿黛尔·威特海默（Adel Wertheimer，1860—1917）出生于东欧犹太名门。卢卡奇的母系先祖中名人辈出，既有著名的银行家，也有有名的教授。出身名门的母亲天性铺张奢华，热爱社交，常常不顾家庭穿梭于宴会之间。卢卡奇高中时候就创作了一场青春版的《潘趣》（*Punch*），来嘲讽以母亲为代表的上流中产阶级。可以说，卢卡奇和母亲的冲突激起了他对整个资产阶级的愤怒和叛离。

作为一个以理论著称的思想家，卢卡奇起步于剧评写作。从1902年到1903年，刚从文科中学毕业的卢卡奇以惊人的才思为匈牙利著名的文艺沙龙"马扎尔沙龙"撰写了40篇剧评。青年卢卡奇对挪威著名的戏剧家易卜生十分崇敬，认为他的"社会问题剧"直指匈牙利风气颓靡的上层资产阶级社会。卢卡奇认为易卜生是"白人世界中的力士参孙，他摇断了撑起资产阶级社会大厦的顶梁柱"[①]。达拉卡也认为，易卜生的社会问题剧对早年卢卡奇的影响不亚于马克思的《资本论》对后期卢卡奇的影响。[②]

中学毕业后，卢卡奇进入布达佩斯大学学习法律和国民经济。但卢卡奇读法律只是为了满足父亲的愿望，他对法律并没有太多兴趣，他真正感兴趣的领域是哲学、社会学和美学。在大学期间，卢卡奇延续了自己中学时代就萌发的艺术热情，继续着自己的剧本创作，并协助建立了一个旨在工人中间推广现代戏剧的戏剧团体。戏剧这一艺术形式所特有的"综合性"与"公共性"以及所担负的特殊社会职能，让卢卡奇为之着迷，可以说，戏剧是青年卢卡奇找到的向社会禁忌提出挑战的一种有效方式。作为这一人生阶段标志性成果的是1911年刊行于世的鸿篇巨著《现代戏剧发展史》。这是卢卡奇早期美学思想的重要代表作，其中涉及的很多概念都是卢卡奇一生致力于探索的论题。

---

① A. Kadarkay, *Georg Lukács: Life, Thought, and Politics*, Blackwell, Ltd, 1991, p.28.

② Ibid., pp.29-30.

1906年10月,卢卡奇拿到了自己的法律博士学位,毕业后还从事过短暂的商业活动,但不久便辞去职务,前往柏林大学继续深造。1909年至1911年期间,卢卡奇旅居柏林,参加了狄尔泰和齐美尔在柏林大学的讲座,并成为齐美尔的私人弟子。齐美尔的哲学思想对卢卡奇影响甚大,尤其是他的异化论后来成为卢卡奇哲学的一个核心范畴。1910年,卢卡奇与布洛赫结识并成为好友,同年出版了他的第一本著作《心灵与形式》。

在布洛赫的建议下,1912年卢卡奇前往海德堡。当时的海德堡是新康德学派的分支之一西南学派的中心。西南学派致力于历史哲学研究,其领袖是威廉·文德尔班和海因里希·李凯尔特。诚如卢卡奇在自传中写到的,他前往海德堡,"采取这个决定的最重要动机,是想与那些通过著作对我的发展产生了很大影响的人建立个人关系"[①]。如他所愿,在那里他不仅听了文德尔班、李凯尔特的讲课,还与新康德主义哲学家埃米尔·拉斯克(Emil Lask,1875—1915)结为好友。另外,他还结识了杰出的德国社会学家马克斯·韦伯,马克斯·韦伯的合理化与物化概念同样也被卢卡奇借鉴吸收,并成为他自己思想的一部分。

在海德堡期间,卢卡奇把全部精力都放在了对美学问题的研究上,他的思想在不断成熟,但也在发生着急剧的变化。1914到1915年间,卢卡奇完成了《小说理论》,这是他从康德哲学向黑格尔哲学转变的标志。这一转变受到了生命哲学家狄尔泰的影响。狄尔泰重新激发了当时人们对黑格尔历史哲学的热情,在《小说理论》中,黑格尔历史哲学的影子隐约可见。

"一战"期间,尽管卢卡奇成功地逃脱了兵役,但这次战争却给他的思想带来了一次洗礼:他开始从一个资产阶级知识分子向一个社会主义者转变,其标志是1918年他加入了刚成立不久的匈牙利共产党。他的转变从表面上来看是出人意料的,而实际上,尽管在接受共产主义的过程中几经犹豫,卢卡奇的最终决定却并不让人惊讶,这与他青年时

---

① 杜章智编《卢卡奇自传》,李渚青、莫立知译,社会科学文献出版社,1986年,第207页。

期就产生的对资本主义生活的蔑视和他逐渐形成的道德观念密切相关。

加入匈牙利共产党后，卢卡奇开始了坎坷不平的政治生涯。匈牙利苏维埃政府被颠覆后，卢卡奇被迫流亡。在此期间，他主办并领导了左派刊物《共产主义》。1923年，他的最重要的代表作《历史与阶级意识》出版，这本书和他1928年为匈牙利共产党第二次代表大会起草的政治报告《勃鲁姆提纲》都遭到了共产国际领导人的严厉批判和指责。但也正是这两本受到严厉批判的著作，集中体现了卢卡奇的哲学思想和对现实政治的批判，尤其是前者，后来被奉为"西方马克思主义的圣经"，成为西方马克思主义的开山之作。

从1930年起直到1944年，除短暂居留维也纳和柏林外，卢卡奇大部分时间在苏联度过。这段时期卢卡奇远离政治，全心投入到了马克思主义的理论研究中。

"二战"结束后，卢卡奇回到阔别多年的祖国，于1956年又一场政治风波后开始专心著述，写作了《社会存在的本体论》、《审美特性》(《美学》第一卷)等重要的著作。1971年6月4日卢卡奇去世，安葬在他的出生地布达佩斯，结束了他颠沛流离而又丰盈充实的一生。

纵观卢卡奇的一生，他不仅是一个美学家、文学评论家、思想家，同时还是一个革命实践家，他的思想理论发展与社会现实发展紧密相连，几乎每一次重大历史事件都在他思想中有所体现。"卢卡奇一生的经历可以说是一部小小的欧洲思想史。"①因此，把他的美学思想同他的哲学与社会实践密切结合起来，是理解他的美学思想的关键。

一　小说理论与总体性

卢卡奇对中产阶级平庸的价值观深恶痛绝，而尼采则给了他批判的勇气和武器。卢卡奇的第一部著作《现代戏剧发展史》关于古希腊

① 杜章智编《卢卡奇自传》，李渚青、莫立知译，社会科学文献出版社，1989年，第3页。

的部分,就受到了尼采的很大影响。卢卡奇接受尼采的判断,认为索福克勒斯是希腊悲剧成熟的标志,因为只有他才体现出了伟大个体的受难精神。此外,他还论述了"戏剧的柏拉图化",这也是尼采在《悲剧的诞生》中的独特观点。他进而把索福克勒斯和莎士比亚相对比,认为前者是古代戏剧的典范,而后者是现代戏剧的鼻祖。索福克勒斯关注的是戏剧中的"心灵",而莎士比亚则关注生命。[①]

正是通过对尼采思想的借鉴,卢卡奇才获得了写作《心灵与形式》(*Seelen und Formen*)和《小说理论》(*Die Theorie des Romans*)的灵感。通常,人们总是把卢卡奇的这两部著作当成他早期反浪漫主义的代表作。

青年卢卡奇就是在浪漫主义思潮中成长起来的。"我只是受世界文学,首先是德国哲学的影响。德国哲学的影响贯穿了我的整个一生。"[②]卢卡奇优越的出身让他对资产阶级的生活方式有着切身的体会与不满,并很早地洞察了资本主义社会中的各种异化现象。在家里,卢卡奇对母亲喜好的繁缛礼节十分反感,对他而言"在家里是绝对的异化";[③]"卢卡奇厌恶资产阶级的自由主义,并像托马斯·曼一样,把它看作西方的没落。"[④]这在他早期的著作中都有所反映。论文集《心灵与形式》是卢卡奇的成名作,尽管写作时间不一,却贯穿着一些共同的观念。书中卢卡奇宣扬一种悲剧主义的世界观,认为生活与艺术是对立的,"生活是对形式的颠覆",人的存在注定是不幸的,疏离性成为一种普遍的存在状态等,这在该书的最后一章"悲剧的形而上学"中表现得尤为明显。

这一时期,卢卡奇深受新康德主义、狄尔泰的生命哲学以及齐美尔的社会学的影响,对于马克思在很大程度上也是透过齐美尔和马克斯·韦伯的视角去观察的。"一战"的爆发对卢卡奇的思想产生了重

---

① 参阅卢卡奇《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社,2004年,第4页。

② 杜章智编《卢卡奇自传》,李渚青、莫立知译,社会科学文献出版社,1989年,第57页。

③ 同上书,第22页。

④ 盖欧尔格·里希特海姆:《卢卡奇》,王少军、晓莎译,中国社会科学出版社,1989年,第19页。

大的影响，并直接促成了他的《小说理论》的诞生。卢卡奇认为，“一战”集中反映了资本主义社会的各种矛盾，是西方文化重大危机的表现。正是在这一时期，卢卡奇开始从康德转向黑格尔。

《小说理论》的创作是在“一战”期间完成的，当时卢卡奇正处于极端苦闷之中。对他来说，无论德国战胜还是战败，都意味着毫无希望，因为他面临的是一个根本性的问题，即“谁又能把我们从西方文明中拯救出来？”[①]可以说，“一战”激发了他原本就对资本主义社会和资产阶级的不满。《小说理论》是卢卡奇早期重要著作《心灵与形式》在文学上的一种表现。如果说《心灵与形式》还沉浸在一种悲观主义之中，《小说理论》则开始尝试对现实问题提出一种乌托邦的解决方案。但《小说理论》的写作心境“还未完全否认过去那种精神状态，即试图在艺术王国里逃避现实”[②]。

《小说理论》是青年卢卡奇由“新康德主义”转向黑格尔哲学的代表性著作，也是当时“精神科学”中第一部将黑格尔哲学的发现成果具体地运用到美学问题中的著作。但是其时的卢卡奇并不是一个绝对的或正统的黑格尔主义者，歌德（Goethe）、席勒（Schiller）、青年弗·施莱格尔（Friedrich Schlegel）的美学思想都对其理论框架起到辅助作用。而事实上，《小说理论》所凸现的与其说是一个纯粹的美学问题，不如说是一个历史哲学问题，或者至少是对美学范畴的历史化。正如卢卡奇自己所说，《小说理论》寻找的是“文学类型的一种普遍辩证法，这是历史地建筑在美学范畴和文学形式的真实本质基础上的普遍辩证法”，并“力求在范畴和历史之间，找到较之于他在黑格尔那里发现的更为紧密的联系”。[③] 但是，《小说理论》所表达的解决方案却显然是不充分的，它在很多问题的探讨上都还是抽象的，带有浓郁的浪漫气息，而正是这一点使晚年的卢卡奇不断地进行自我批判，并提示读者也应当带着一种批判的谨慎来阅读此书。

---

① 卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮、吴勇立译，南京大学出版社，2004年，第Ⅱ页。

② 盖欧尔格·里希特海姆：《卢卡奇》，王少军、晓莎译，中国社会科学出版社，1989年，第18页。

③ 卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮、吴勇立译，南京大学出版社，2004年，第Ⅷ页。

《小说理论》集中了卢卡奇关于总体性概念的早期论述。在《小说理论》的开篇,卢卡奇就充满诗意地描绘了古希腊时代的完整性:

> 在那幸福的年代里,星空就是人们能走的和即将要走的路的地图,在星空朗照之下,道路清晰可辨。那时的一切既让人感到新奇,又让人感到模糊;既险象环生,又为他们所掌握。世界虽然广阔无垠,却是他们自己的家园,因为心灵深处燃烧的火焰和头上的璀璨之星拥有共同的本性。①

延续了《心灵与形式》中对于"心灵"概念的使用,卢卡奇认为,在古希腊时代"心灵"并不存在他者,也没有内部和外部之分,每一个行动都充分体现了心灵的内在要求。不仅仅如此,每一个行动也都是这个世界的一件"合体外衣","存在和命运、冒险和成就、生活和本质其实都是同一的概念。因为正是史诗为'生活如何变成本质'这个问题给出了一个正式的回答"②。在卢卡奇看来,古希腊是一个同质的世界,人与自然、人与人之间的分离也无法破坏这种同质性,因此在这个同质世界中,"人并不是作为实体的唯一承受者,在反射形式的中心孤立地生存;他和其他人的关系,以及由此形成的产物也都被实体所充盈"③。但是随着社会历史条件的变化,古代社会统一的内在本质已产生根本变化,按照卢卡奇的说法,即是从那种"实体的统一性"转化成了"先验的统一性"。而当原始意象无可挽回地丧失了它之于我们的自明性,人们便发明了"赋形"的方法,每一个人为了维护自身之中的实体而在"认识与实践"、"心灵与创物"、"自我与世界"之间设置了难以逾越的深渊,由此"我们的本质必须变成我们自己的设准,并因此在我们和我们的自我之间设置更深、更具威胁性的深渊"④。而实体的这种散漫分离使我们的世界在拥有了比古希腊更丰富的礼物的同时,也消除了他们生活的积极基础——总体性。

---

① 卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社,2004 年,第 3—4 页。
② 同上书,第 5 页。
③ 同上书,第 8 页。
④ 同上书,第 9 页。

> 作为每一个个别现象的构成性的根本实在，总体性意味着封存在它自身内部的某些东西是完整的；它之所以是完整的，是因为一切都发生在它的内部，没有东西被他排斥在外，也没有任何东西能指向比它更高的外部；它之所以是完整的，是因为它内部的一切都向着完美成熟，通过达到它自身的方式服从于责任。只有在一切被形式包容之前就已变得同质的地方，只有在形式不是一种强制，而是向着意识的转化、向着潜伏着的一切事物的表面的到来的地方……存在的总体性才是可能的。[①]

荷马史诗作为“伟大的史诗”构成了古希腊时代具有代表性的文学形式和总体性的典范。卢卡奇借用黑格尔关于绝对精神发展的三个阶段（艺术、宗教、哲学）的论述模式，认为古希腊文化也经历了史诗、悲剧、哲学三个发展阶段。在他看来，史诗要回答的是“生活如何变为本质”的问题；而悲剧要回答的则是“本质如何变得鲜活”的问题，此时，本来如是的生活其实已经失去了其本质的内在性。悲剧的英雄接替荷马史诗中活生生的人并使之神化，在悲剧中做一名英雄“不再是本质领域存在的自然形式，而是一种提升自己超越普通人性的行为”[②]。一个重大的区别在于史诗所创造的人物是“经验的自我”，而戏剧（悲剧）所塑造的人物是应然的“人之概念的自我”，而在卢卡奇看来，史诗时代之后的悲剧时代恰恰是以应然的理性法则谋杀了史诗的鲜活的经验生活，“应然毁灭生活，戏剧主人公之所以佩戴上显而易见的生活现象的标志性表征，是为了能够以显而易见的方式举行死亡的象征仪式，来使存在的先验变得可见”[③]，正是在这个意义上，卢卡奇认为史诗的真正继承者不是悲剧而是小说，史诗和小说构成了“伟大史诗”的两种客体化形式。

史诗和小说的共同点在于它们都是对于总体性的表达，但在小说，

---

① 卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮、吴勇立译，南京大学出版社，2004年，第9—10页。

② 同上书，第19页。

③ 同上书，第23页。

总体性不是直接获得的，而是以一种沉默的和掩饰的方式进行。两者的差异则主要在于两方面：首先是在建构总体性的不同载体和不同方式上，史诗采用韵文体，小说采用散文体，而韵文向散文的过渡在卢卡奇看来则是一种历史的必然，当韵文以其固有的规则向所承载的所有事物施加一种"赋形迷恋"时，史诗原本的宏大的总体性便会遭到剥蚀，从而使它沦为一种单纯的抒情，因此只有散文能以同等的力度书写出这一时代的伟大史诗；而关于总体性的赋形方式，"史诗为从自身出发的封闭的生活总体性赋形，小说则以赋形的方式揭示并构建了隐藏的生活总体性"[①]。史诗从自身生活的内部意义中便创造了自我的完整性，而小说则是由形式因素（赋形行为）来抽象地体验对乌托邦完美的思乡之情，但卢卡奇同时也指出小说的这种抽象特征是危险的，它极可能将总体性挤压为庸俗的田园诗。

其次，在这个不同于史诗的时代里，将被赋形的已"不再是一个存在的总体，而是那个总体的一个主观方面"[②]，因此小说对于伟大史诗所要求的那种客观化创作意图将只能是采取一种沉默的主观性方式，即"反讽"。区别于史诗所遵循的客观化叙事风格和真实性的叙事原则，反讽则标志了一种对于主客体二元世界的洞识和承认，小说的创作主体在几乎迥异的元素的相互对立中确立起了一个统一的世界——虽然这个统一世界是纯粹形式的和短暂的——而使人们能从主观上和心理上获得对那个已逝去的理想时代的体验。正如卢卡奇所说，"小说的反讽是世界脆弱性的自我修正：不充分的关系能把它们自己转变为误解和相互失之交臂之奇妙的然而井井有条的轮舞"[③]。

在第二部分，卢卡奇提出了三种小说类型：1. 抽象的理想主义小说，2. 浪漫主义小说，3. 成长教育小说。在抽象的理想主义小说中，主人公有着完整统一的性格，往往追求抽象的理想，其典型代表就是塞万提斯的《堂吉诃德》。这部小说的重要意义在于，塞万提斯第一次用反

---

① 卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮、吴勇立译，南京大学出版社，2004 年，第 36 页。
② 同上书，第 48—49 页。
③ 同上书，第 49—50 页。

讽的力量,对现代社会英雄主义的普遍缺失作了生动地刻画。堂吉诃德是个有着坚定意志,试图实现自己理想的人。但是,庸俗的社会却让他所向往的骑士精神不断陷于崩溃,"观念之在主观层面上不可理解的但获得了客观保证的存在,已经被转变成一种主观上明确、被狂热地维持、但缺少客观关系的存在"[①]。塞万提斯深刻地认识到,作为一种维持古典社会信条秩序的价值理念,骑士精神已经不可能重新出现,这种清醒的历史意识,受到了卢卡奇的赞美:

> 当通往先验家园的路不再畅通的时候,最纯粹的英雄主义必然会变得荒诞不经,最坚定的信念也必然会变得疯狂:现实不必再与最真的或最英雄主义的主观明证(Evidenz)相符。历史进程的无尽哀伤,以及时间流逝的无尽哀伤,通过这篇作品告诉我们:在时间流逝之后,即使是永恒的内容和永恒的态度,也将失去意义:时间连永恒也抛到了一边。[②]

因为塞万提斯有着明确的历史意识和对时代状况的深刻把握,所以《堂吉诃德》在反讽中世纪的社会秩序的同时,却获得了新的历史统一性。卢卡奇认为,同属于这一类型的小说,还有巴尔扎克的作品。巴尔扎克笔下的主人公是资本主义时代的理想主义者,但是这种理想主义者却仅仅存在于单篇小说之中,完全没有获得应有的总体性,这削弱了巴尔扎克小说的理想性。

相对于第一种小说类型,浪漫主义小说类型的情况正好相反。在理想主义小说类型之中,主人公自身具有完整统一的意志,而世界的多变性不断阻碍这种意志的实现。浪漫主义小说中的主人公放弃了与外在世界的斗争,而努力在自己内部营造一个丰富的世界。相对于理想主义小说而言,在浪漫主义小说中,史诗意识消融了,而一连串冗长的心理分析和情绪流动代替了统一的情节。"心理分析取代了可感知的意味深长的故事",因此,卢卡奇反对一切非典型化的小说,乃至后来出现的意识流小说。他认为,只有清晰的时间意识,才能重新构造小说

① 卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社,2004年,第72页。
② 同上书,第73页,译文有改动。

的形式。这种形式的典型特征,就是回忆。卢卡奇以福楼拜《情感教育》为例,认为正是通过回忆,小说的形式才得以建立起来,小说本身才具有某种肯定性。

> 回忆将永恒的斗争变成了一个有趣而神秘的过程……它使已经成为过去和已经结束的一切变得丰富起来:它甚至赋予当时未曾留意发生的事件以完满的生存价值。于是,出现了一个奇特而感伤的悖论,失败的时刻变成了拥有价值的时刻,对生活挫折的理解和体验,变成了富足的生活得以流出的源泉。①

通过回忆,小说能够召唤出过去的时间,因为回忆能够保留过去的时间——绵延,从而让世俗时间战胜上帝时间成为可能。这就为松散低沉的心理情绪获得了通往现实世界的整一出口。这样,浪漫小说才能获得整一的形式。

卢卡奇认为,成长小说是理想主义小说和浪漫主义小说的合题。因为它既不设立某个抽象的理想形式,也不像浪漫主义者一样躲进自己的小天地,满足于个人情感的宣泄,这种小说中的主人公往往是"成问题的个人,但是经过一段历程之后,终于达到了理想和现实的统一"②。

但是,成长小说对内部世界和外部世界的统一仍然是一种简单的调和。因为,任何成长小说的主人公都必须面对内心世界和外部世界之间的分裂。为了完成小说的统一,小说中的主人公必须具有调和内心世界和外部世界的能力。如果沉溺于内心世界,就会导致人生的挫折;如果摇摆于现实和心灵之间,就会陷入卢卡奇所说的"中庸"态度:"他的最终归宿表现了世界的当下情境,却既不是对它的抗议,也不是对它的附和,而仅仅是这样一种理解和体验:它力图对双方都保持公正,它没有把心灵没能在世界中实现自己的原因仅仅归结为世界的非本质,同时还归结为心灵的虚弱。"③但是,这种内在心灵和外部世界的

---

① 卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,南京大学出版社,2004年,第93—94页译文有改动。

② 同上书,第97页。

③ 同上书,第101页译文有改动。

平衡很容易就被打破，卢卡奇认为，所有的成长小说中，只有歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》才能达到个人内心世界和外在世界的调和。看似迈斯特依靠自己的力量获得了成功，但没有塔楼共济会的帮助，他也不可能成事。《威廉·迈斯特的学习时代》是个体的内在意志和外部世界的统一。这种统一正是理想主义小说类型和浪漫派小说类型的一种辩证综合。这里，卢卡奇似乎完全按照黑格尔的"正—反—合"理论组织自己的小说类型。

但是，卢卡奇自身也意识到，这种黑格尔意义上的辩证综合往往并不能涵盖三种类型小说内在的局限性。他发现，歌德已经认识到，内心和外在世界是没法加以调和的，在后期的小说中，歌德添加了很多具有神秘色彩的象征，显示出了独特的"史诗"倾向。但是，这样一种塑造理想乌托邦的行动却和小说主人公脚踏实地的中庸色彩完全不相符合，这就破坏了小说形式结构的完整性。正因为如此，卢卡奇所规划的一系列小说类型都达不到重建总体性的真正目的，相反，小说主人公自身却往往陷入了混乱和分裂。

但卢卡奇并没有对现实持完全否定的态度，他从俄国作家托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品中看到了未来的希望，认为这两位伟大的作家在他们的作品中为世人提供了一个新世界，一个完全不同于"绝对罪孽的时代"的世界。因此，卢卡奇最后选择托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基作为自己小说类型学的结束和升华。

他认为，托尔斯泰的小说人物完全放弃了对生活的信心，以"精神对抗自然"。托尔斯泰是继屠格涅夫之后，将幻灭小说推向史诗形态的重要人物。在托尔斯泰的小说中，一方面，宁静的自然成为充满剧烈挣扎的现实世界的乌托邦；另一方面，自然对矛盾的消弭导致人类高贵理性的平庸化。因此，与歌德和浪漫派作家不同，托尔斯泰并不能在平静的世俗生活中找到精神和现实的平衡点。他认为，这种平衡必然归于平庸，如果小说的情节能够超越这个平庸现实的场景的话，这个场景必然就是死亡。卢卡奇以托尔斯泰小说的诸多死亡场景为例，认为，在托尔斯泰的小说中，最伟大的幸福感往往就是死亡的那一刻。也就是说，托尔斯泰暗示，真正的生活并不属于这个世界。

由此可以发现托尔斯泰小说中的内在矛盾:一方面,托尔斯泰将现实社会的宏大场景用史诗笔调加以描述;另一方面,他又完全不屑于这一宏伟场景的价值。由于对于宏大之后的平庸本质有着深刻的认识,托尔斯泰对生活完全绝望,将拯救的力量托付给死亡。卢卡奇认为,托尔斯泰的小说是一种更为深刻的"浪漫主义幻灭小说",这样一种小说既完成了现实的总体化,也抛弃了现实的总体性。因此,卢卡奇认为托尔斯泰已经抛弃了现实世界,昭示了陀思妥耶夫斯基小说的开端。

应该说,《小说理论》只是卢卡奇早期美学思想的一个缩影,因为卢卡奇不仅放弃了陀思妥耶夫斯基研究计划,也没有实现重新撰写德文版《现代戏剧发展史》的宏愿。浪漫派的哲学正是在"心灵"分裂之后,生命寻求形式统一性的一种努力。而这种努力在文学作品中的表现就是小说对于总体性的探求。但是,浪漫派并没有停止心灵分裂的思想进程。资本主义社会的深刻历史矛盾,必然让个体和社会的矛盾愈加激烈。为了克服这一矛盾,卢卡奇转向马克思主义成为了历史的必然。

二　物化、阶级意识与总体性

1917 年俄国十月革命的胜利使卢卡奇倍感振奋。在一个工人阶级发展尚不充分的地区,革命理论发挥了惊人的效力,它不仅帮助工人阶级明确了自己的阶级地位和阶级立场,更促成了这场伟大的革命。目睹自己的反资本主义理想实现了第一步,卢卡奇更坚信社会主义革命是人类彻底摆脱战争和资本主义的必然之路。既然,社会主义革命能在不发达的俄国进行,那么,在匈牙利也一样能够通过革命打击平庸懦弱的资产阶级社会。基于这一信念,他于 1918 年加入了匈牙利共产党。此后,他的思想日益左倾,在大量的马克思主义文献的浸润中成为了马克思主义的一名信仰者。

革命失败后,卢卡奇与其他革命人员流亡维也纳,继续从事革命工作,他们坚持的是一种极"左"的政治和理论路线。此时的卢卡奇已由

主观唯心主义转向客观唯心主义,从康德转向了黑格尔,同时还受到了乔治·索列尔(Georges Sorel,1847—1922)的工团主义哲学的影响。卢卡奇对抽象的乌托邦主义有一种很深的偏爱,在此期间,他主编的《共产主义》杂志,"竭力通过在一切问题上都提出最激进的方法,在任何领域都宣布同属于资产阶级的任何机构和生活方式等实行彻底决裂,来宣传以救世主自居的宗派主义"[①]。1920年卢卡奇在《共产国际》上发表《议会制度》一文,反对共产党人加入任何资产阶级的议会,也是这种倾向的反映。在遭到列宁的严厉批评并意识到革命的现实境况与主观思想的尖锐对立后,卢卡奇转而反思自己的理论。《历史与阶级意识》正是这一时期思想矛盾的产物。

卢卡奇在1967年《历史与阶级意识》的新版序言中指出,这部收录了从1918年到1933年间大部分重要文章的著作并非他成熟思想的体现,而是一种马克思主义学徒期的试验。一方面,他通过对异化范畴的分析和康德哲学的批判,建立了自己的异化批判学说;另一方面,在这种批判学说的基础上,他强调了阶级意识对社会批判不容忽视的反作用,强调无产阶级通过对自身历史哲学地位的自觉意识,达到新的政治觉悟,从而推翻资本主义社会的可能性。

在《历史与阶级意识》共收入了8篇文章,其中《阶级意识》和《物化和无产阶级意识》两篇集中体现了卢卡奇的"物化"(Verdinglichung)理论。凭借这两篇文章,卢卡奇完善了马克思主义的阶级理论,并提出自己的"异化"学说。

在这部论著中,卢卡奇从马克思对商品拜物教的分析出发阐述其物化学说。马克思认为,在资本主义条件下,劳动产品一旦作为商品,或者说,采用商品形式来生产,就带上了拜物教的性质,商品成为某种超感觉的物,披上了神秘化的面纱。而其中的奥妙不过是:"商品形式在人们面前把人们本身劳动的社会性质反映成劳动产品本身的物的性质,反映成这些物的天然的社会属性,从而把生产者同总劳动的社会关

---

① 杜章智编《卢卡奇自传》,李渚青、莫立知译,社会科学文献出版社,1989年,第242页。

系反映成存在于生产者之外的物与物之间的社会关系。"①也就是说,商品形式之下的人们之间的关系,采取了物与物的关系的虚幻形式。卢卡奇进而认为,随着资本主义成为基本的社会制度,人与人之间的关系所具有的物的性质也进而获得了一种"幽灵般的对象性","这种对象性以其严格的、仿佛十全十美的合理的自律性掩盖了它的基本本质,即人与人之间关系的所有痕迹"②。从而,商品形式也成为社会的基本形式,亦即统治形式,人由此陷入物化结构当中。其表现就是人自己的劳动,成为独立于人、对立于人,甚至反过来控制人的东西,确切地说:

> 在客观方面是产生出一个由现成的物以及物与物之间关系构成的世界(即商品及其在市场上的运动的世界),它的规律虽然逐渐被人们所认识,但是即使在这种情况下还是作为无法制服的、由自身发生作用的力量同人们相对立。因此,虽然个人能为自己的利益而利用对这种规律的认识,但他也不可能通过自己的活动改变现实过程。在主观方面——在商品经济充分发展的地方——人的活动同人本身相对立地被客体化,变成一种商品,这种商品服从社会的自然规律的异于人的客观性,它正如变为商品的任何消费品一样,必然不依赖于人而进行自己的运动。③

资本主义生产方式中的这种物化现象首先表现在生产的专门化当中,生产过程被分解为一个个局部的部门,工人的工作被简化为一种机械性重复的专门职能,从而失去与整体的联系,这在泰罗制中表现得淋漓尽致。而专门化的核心乃是合理化,也就是根据一种可计算性对生产过程加以调节的原则。在这里,可计算性必然要求将整体的生产过程分解为各个组成部分,才能"计算"出各个部门中的局部规律,从而使生产的客体发生分裂。而这种分裂也必然导致生产的主体的变化:隶属于这一分工系统的主体,其活动与其个性或人格发生分裂,"与这

① 马克思:《资本论》第一卷,人民出版社,1975 年,第 88—89 页。
② 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,1992 年,第 147 页。
③ 同上书,第 147—148 页。

些抽象的局部规律按照预先合理的估计起作用相对立，越来越表现为只是错误的源泉。”[①]从而，主体丧失了主动性和意志，只能以一种旁观的姿态对待眼前庞大的非人系统。由于主体与社会生产的整体之间的联系被切断了，主体也成为孤独的原子式的个体。而旁观的非人系统同时也获得一种有如自然规律般的永恒性与神圣性，成为主宰人类社会的“第二自然”。也就是说，物化现象不只是生产领域中出现的现象，毋宁说，生产领域的物化是整个社会物化的典型，而其他社会部门，如现代法律系统、现代官僚系统，都深深地渗透着合理化原则。在这些系统里面，也只能塑造出一批重蹈工人之命的“专门化大师”，“即他的客体化了的和对象化了的才能的出卖者，不仅成为社会事件的旁观者……而且对他自己的、客体化了的和对象化了的能力所起的作用也采取直观态度”[②]。最为直接的例证就是新闻记者。与工人作为自身的劳动力的出卖者，这些“专门化大师”的特性和能力也只是一些由他“占有”和“出卖”的“物”。

卢卡奇进而认为，整个资产阶级思想也是物化结构的哲学表述。物化结构使社会存在成为异己之物，使人成为无能的旁观者，这就不难理解近代理性义中的一系列矛盾：主体与客体、形式与内容、自由与必然的矛盾。他认为，康德的“自在之物”集中体现了这种矛盾。在康德看来，自在之物是人类认识能力的绝对边界，它是人类认知形式所无法把握的概念内容和存在整体。在卢卡奇看来，自在之物作为一个界限概念，使人类无法超越形式化的理性概念以把握存在的内容和本质，并使后者成为形式所无法融化的非理性因素，如此便形成了内在于资产阶级思想中的一系列无法调和的两难困境。这其中的症结乃是由于康德的主体与近代理性主义一样，只是“认识主体”，而非“行为主体”，所以无法解决主观与客观的对立。问题关键在于用“行为主体”置换纯粹的“认识主体”，才可能将创造性因素归诸主体，才可能克服物化现象。而费希特虽然是“从活动出发”而不是“从事实出发”来建构他的

① 卢卡奇：《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，1992 年，第 150 页。
② 同上书，第 163 页。

哲学体系,但由于缺乏辩证法而未能真正实现主体与客体的统一。这个主客体辩证统一的运动是由黑格尔发现的。黑格尔既不是由纯粹的主体出发,也不是从纯粹的客体出发,而是将主体和客体作为同一原则的两个方面。卢卡奇评论道:“只有当‘真理不仅被把握为实体,而且被把握为主体’;只有当主体(意识、思维)同时既是辩证过程的创造者又是产物;只有当主体因此在一个由它自己创造的、它本身就是其意识形式的世界中运动,而且这个世界同时以完全客观的形式把自己强加给它的时候,辩证法的问题及随之而来的主体和客体、思维和存在在、自由和必然等等对立的扬弃的问题才可以被看作是解决了。”[①]由此建构的主体才可能脱离旁观者的角色,但也并不是纯思想可能性的实际主宰者。但卢卡奇认为,黑格尔式的主体只是逻辑主体,而不是历史主体。黑格尔没有把辩证法运用于历史领域,也没有在历史领域中发现同一的主体—客体,所以未能找到克服物化的途径。对于卢卡奇来说,能够运用辩证法的遗产,并把它运用到历史当中去的只有无产阶级。这是由于资产阶级为了维护其既得利益,必须维持物化结构,所以能够成为真正的历史主体,也就是能够把握住历史的总体的,只有无产阶级。

在《历史与阶级意识》中,卢卡奇把资本主义生产矛盾的根源归结为异化劳动,而异化劳动的本质完全体现在商品结构之中。他把商品结构的基础建立在人际关系的异化基础上。在《物化和无产阶级意识》中,卢卡奇揭示出,商品结构的本质基础是人与人之间的关系“获得物的性质,并从而获得一种‘幽灵般的对象性’,这种对象性以其严格的、仿佛十全十美的合理的自律性掩盖了它的基本本质,即人与人之间关系的所有痕迹”[②]。但是,为什么商品拜物教会成为资本主义社会本身特有的问题呢?卢卡奇引用马克思的话,表达了他的看法:

> 在以前的各种社会形态下,这种经济上的神秘化主要只同货币和生息资本有关。按照事物的性质来说,这种神秘化在下述场

① 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,1992年,第219—220页。

② 同上书,第147页。

合时被排除：第一，生产主要是为了使用价值，为了本人的直接需要；第二，例如在古代和中世纪，奴隶制或农奴制形成了社会生产的广阔基础，在那里，生产条件对生产者的统治，已经为统治和从属的关系所掩盖，这种关系表现为且显然是生产过程的直接动力。①

这也就是说，在资本主义社会中，商品关系已经成了一种普遍关系。这样，前资本主义阶段被等级关系遮蔽了的商品关系，已经赤裸裸地走到前台。生产和交换过程不再以使用价值为最终目的，而是以价值为根本中介。但是，一旦物的价值本身从中介变为最终目的，人的价值就完全被物的价值所奴役。

卢卡奇当时并没有看到马克思的《1844年哲学—经济学手稿》，但他已经意识到，资本主义社会的最大问题在于，把具体的、见证人的本质力量的劳动的特殊价值，转化为均质而理性化的抽象价值。物化现象的具体表现首先是使人局限于狭隘的专业分工之内，人的社会生活的总体性变得分裂。在资本主义社会中，随着社会分工和商品交换的急速发展，人的职业越来越理性化、专门化。人们的思想意识完全沉浸在个人的小天地之中，失去对整个社会的全面把握。所以卢卡奇说，由于工作的专门化，任何整体景象都消失了。进一步，卢卡奇指出，资本主义社会的物化结构必然会越来越深地、注定地沉浸于人的意识之中，在人们的观念中反映出来，这就是卢卡奇所说的“物化意识”。物化意识培育出的是机械、依附的工作方式，使人的目光完全停留在局部的社会现象上，完全满足于利益的获得，人也失去了对整个社会的现实进行批判和改造的能力。这就必然导致工人阶级对资产阶级采取顺从和适应的态度，进而将资本主义制度视为永恒不变、理所当然的存在。这种物化意识使工人阶级不能形成自己的阶级意识，丧失对社会的批判性。

其次，卢卡奇认为，物化不等于单纯的对象化。对象化是人类社会的普遍现象。如果人要通过实践确证自己的本质力量，他就必须通过

① 马克思：《资本论》第三卷，人民出版社，2004年，第934—935页。

劳动改造世界。劳动的过程就是主体力量的对象化过程。但是,资本主义的对象化过程是一种“合理的客体化”,它取消了一切物的直接性,而产生了另一种物质性,也就是商品属性。商品属性并非本源的物质属性,而是一种理性建构出来的物质属性。因此,卢卡奇把以资本主义商品生产为核心的社会称之为第二自然,而把不以商品生产交换为核心的社会称为第一自然。只有在第二自然之中,人才被物化;而只有打破这样一种物化的自然才能真正恢复人的主体性,获得人真正的尊严。

为了克服资本主义的物化结构,卢卡奇针锋相对地提出了“总体性”(Totalitat)原则。总体性乃是黑格尔辩证法的遗产。卢卡奇接受黑格尔在《精神现象学》中的著名论断“真理是全体”,并对之进行富于现实指向性的重新阐述:

> 总体范畴,整体对各个部分的全面的、决定性的统治地位(Herrschaft),是马克思取自黑格尔并独创性地改造成为一门全新科学的基础的方法的本质。生产者同生产总过程的资本主义分离,劳动过程被肢解为不考虑工人的人的特性的一些部分,社会被分裂为无计划和无联系盲目生产的个人等等,这一切也必定深刻地影响资本主义的思想、科学和哲学。而无产阶级科学的彻底革命性不仅仅在于它以革命的内容同资产阶级社会相对立,而且首先在于方法本身的革命本质。总体范畴的统治地位,是科学中的革命原则的支柱(Träger)。①

总体性的原则首先是一种认识论原则,它肯定总体对于各个部分的优先性,总体不是部分的集合,相反的,总体决定了各个部分之间的有机联系,因而部分也不是彼此孤立、分散的经验存在。坚持总体原则,才有可能透过直接的经验现象揭示内在的本质。但总体性不是把各个部分归结为无差别的统一性或同一性,其在于揭示这些部分之间的动态的、辩证的关系,“因为这种关系决定着一切认识客体的对象性

① 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,1992年,第76页。

形式。与认识有关的一切实质变化都表现为与整体的关系的变化，从而表现为对象性形式本身的变化"①。对于商品形式的"幽灵般的对象性"，以及由此而产生的物化现象，总体性可谓一个居高临下的祛魅的优越视角。

其次，总体性也是卢卡奇的历史哲学的核心范畴，它意味着应该把社会当做一个整体或总体来把握，同时把它看做是一个历史中生成变化的过程，它揭示的是历史发展过程中主体与客体之间的一般关系。如此，才能够摒弃那种把社会存在物视为既定的、永恒的自然存在物（"第二自然"）。所以，他认为马克思的批判，"就意味着是一种历史的批判。它首先摒弃社会结构的僵化性、自然性和非生成性，它揭示了社会结构是历史地形成了的，因此，在任何一方面都是要服从历史的变化的，因而也必定是要历史地走向灭亡的"②。同时，"只有在这种把社会生活中的孤立事实作为历史发展的环节并把它们归结为一个总体的情况下，对事实的认识才能成为对现实的认识"③。而如果不坚持总体原则，那么永远也推不出无产阶级革命的合理性。比如，卡尔·波普尔就曾通过否定总体论，而得出社会的发展应该遵循一种"零碎工程学"的原理，而把包括无产阶级革命在内的一切意图从总体上改造社会的运动称为"乌托邦工程学"。④

所以，总体性对于卢卡奇而言，更意味着一个革命的范畴，是无产阶级革命斗争的武器。这一点主要针对的是第二国际理论家的经济宿命论。卢卡奇认为，资本主义社会是一个整体，不仅仅只存在于经济领域，因此，如果单单从经济来把握，就不能从总体上来把握资本主义社会，也就不能达到对资本主义社会的正确认识。而无产阶级相对于资产阶级的唯一优势就是其作为历史的客体与主体的统一，它有能力把整个社会看做是具体的、历史的总体，借助于无产阶级的阶级意识，无

---

① 卢卡奇：《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，1992年，第62页。

② 同上书，第100页。

③ 同上书，第56页。

④ 参见卡·波普尔《历史主义的贫困》，何林等译，社会科学文献出版社，1987年，第96—101页。

产阶级就能够成为历史的同一的主客体,把总体性体现在自己的实践行动之中。

在资本主义社会,劳动的专门化和社会的普遍分裂使人与周围的世界被视为抽象的、分立的、没有内在联系的孤立个体。孤立个体是不可能对社会进行总体性的认识的,而这种认识只有作为阶级才可能达到。但是,在卢卡奇看来,资产阶级即便作为一个阶级也无法成为历史进程的主体,资产阶级同无产阶级一样,也难逃物化的厄运。不同的是,对资产阶级而言,物化对他们来说是必要的,他们需要依赖这种异化维持自身的存在;而对无产阶级而言,物化同现实的压迫密切相连,这迫使他们产生辩证的和总体性的眼光,能够通过自身阶级意识的成熟来彻底消除社会中的物化现象。当然,资产阶级不仅是不能把握历史总体,而且也是没有能力加以把握,不仅甘愿接受主观的限制,而且也摆脱不了客观的限制。这是由于私有制本身决定了资本家只能从个人的角度出发看待整个历史潮流。"资产阶级虽然在社会的客观经济发展中是作为阶级在行动,但是它把这一它自己推动的过程的发展只是理解为一种外在于它的、客观上有规律的、发生在它自己身上的过程。……因此也造成了个人和不可抗拒的、超个人的推动一切社会的东西的'自然规律'之间的这种尖锐的对立。"[①]这就不可能从理论和实践两方面来解决资本主义生产所必然导致的问题。所以,资产阶级的意识形态注定只是"虚假意识",并进而变成虚伪的意识,只能编造一些"超阶级"的道德说教。

要解放全人类,恢复人的主体性,就必须消灭资本主义制度。堪担此任的无疑是无产阶级。卢卡奇敏锐地发现,与经典马克思主义时期不同,经济斗争的长期发展已经增强了资产阶级的阶级意识,而同时无产阶级的阶级意识却被削弱了。如果无产阶级不能明确地意识到自身的历史地位,解放全人类的革命必然会失败。因为在资产阶级的世界观之中,推动世界历史进程的动力是僵化的,这种动力的存在完全是为了保有资本主义社会结构的神圣性。资本主义社会的历史哲学往往将

---

① 卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智等译,商务印书馆,1992年,第56页。

历史规律归于抽象的神秘因素,将实践因素排除出历史之外;相反,马克思主义的历史哲学却将这种行动性贯彻到整个社会历史进程之中。它不仅认识到对特定历史时段的社会结构的描述具有经验上的真理意义,而且通过辩证扬弃的方式,它能获得连续而正确的历史意识。

如果辩证地看待资本主义社会,认识到物化对人性的损害,并认识到资本主义制度的不合理,那么工人就能够产生真正的无产阶级意识,进而团结起来,有组织地推翻资本主义制度。卢卡奇认为,与资产阶级的阶级意识相较而言,无产阶级的阶级意识有其独特之处:首先,无产阶级的阶级意识能够不断揭示资本主义生产过程中的矛盾;其次,它能把这些具体矛盾和历史发展的总体趋势联系起来;最后,这种趋势必然服从于实际斗争的经验。

可以看出,这一时期的卢卡奇深受黑格尔历史辩证法的影响,他把无产阶级看做历史进程的"统一的主体与客体",认为只有无产阶级才能从根本上克服资本主义社会的物化现象,并从总体上把握世界。而无产阶级的觉醒与行动要依赖无产阶级阶级意识的成熟,一旦无产阶级有了成熟的阶级意识,就能够取得革命的胜利。因此,行动功能的正确与否最终要由无产阶级阶级意识的发展来决定。至于无产阶级如何获得成熟的阶级意识,以及意识如何能对行动产生直接的作用,卢卡奇并没有提出详细的方案。

早年的卢卡奇尽管对浪漫派思想作了批判,但是他的批判并不是纯粹否定性的,他试图通过这种批判超越浪漫派,真正地在实践领域消灭现代性所带来的心灵和外在的分裂。但是,对资产阶级既定理论框架的不满,让他走向了马克思主义。在《历史与阶级意识》之中,他企图利用政治和经济的维度,通过对马克思主义的重新解释,试图在现实中实践自己的"总体性"学说。而作为匈牙利执政党领导人和参加共产国际活动的现实斗争经验,让他认识到了无产阶级阶级意识的塑造对革命的促进作用,和"具体的总体性"方法在革命实践中的重要意义。可以说,《历史与阶级意识》是卢卡奇理论理想和现实情形相结合的产物,其隐含的哲学理想和《心灵与形式》与《小说理论》中的美学理想相关,但又与自己现实斗争的经验相联系。《历史与阶级意识》已经

揭示出了在卢卡奇哲学、美学思想中一些最基本、最重要的概念与范畴——物化、总体性等等，这是他的整个理论体系在后期走向成熟的基石。

三　表现主义之争

卢卡奇的文艺思想乃是其总体性理论和人道主义思想的进一步演绎。在资本主义条件下，物化现象肢解了完整的人性，劳动的专门化和社会的普遍分裂使人与世界成为抽象的、孤立的、没有内在联系的原子。如何修复碎片化的人性，这在资产阶级思想家那里，也曾有过思想的探索，比如席勒在《审美教育书简》中意图用"游戏"概念弥合人性的内部分裂，并作出艺术化生存的基本构想。但在卢卡奇看来，这种将人和世界美学化的方式，恰恰回避了真正的问题，而是以审美直观的方式将实践一笔勾销。① 因而这种方式也未能把握住历史的总体，人的自由和解放仍然遥不可期。卢卡奇也认为文学和艺术应关注人性的完善，"对人的完整性的关心，这种人道主义是马克思主义美学最重要的基本原则之一。"②但他的路径并不是径直将人性之完善的远景托付于艺术，而是认为艺术应该从属于人类解放的历史进程。这是因为，只有唯物主义的历史观才能真正地揭示出人性遭受破坏的根源，也只有唯物主义的历史观才能洞悉人性完整的客观可能性。所以卢卡奇拒绝资产阶级思想家的基本思路，即把艺术作为一个独立的分工部门，甚至是一门"科学"，并赋予艺术以"自律性"或"自足性"，他要求以总体性的原则理解艺术。而能够体现总体性原则的文学创作方式，只有现实主义。

在马克思和恩格斯的阐释中，现实主义能够透过表面现象抓住历史本质。而这也正是卢卡奇的总体性原则所致力的方向。卢卡奇认

① 参见卢卡奇《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，1992 年，第 213—217 页。

② 《卢卡奇文学论文集》(一)，中国社会科学出版社，1980 年，第 300 页。

为:"如果文艺确实是反映客观现实的一种特殊形式,那么它就特别需要按照现实的本来面貌来把握现实,而不是局限于反映直接经历的现象。假若一个作家致力于如实地把握和描写真实的现实,就是说,假若他确实是一个现实主义作家,那么现实的客观整体性问题就起决定性的作用。"①因而,现实主义对于卢卡奇来说,就意味着以总体性的观点,即以全面、完整的观点看待现实世界,进而得以从整体和本质上反映社会现实。特别是在物化结构当中,整个社会形态已变得支离破碎。"在资本主义社会中,经济的各种因素和各个部分以前所未有的方式独立出来。这一经济体制的客观结构,使资本主义的外表显得'支离破碎'",但这只是表象——"尽管各个部分客观上存在着必然的独立性,但它们的客观联系,它们的同一性、整体性恰恰在危机时期表现得最为明显。"②资本主义社会表面上似乎是破碎的、不完整的,实质上却是高度整体统一的。在这个意义上,现实主义已不仅仅是一个简单的美学范畴,它本质上就是总体性原则在文艺领域的贯彻,是对资本主义物化现象的审美批判。现实主义在本质上是反对物化结构的,这一点在恩格斯所说的"现实主义的胜利"中已得到深刻的揭示。现实主义大师巴尔扎克在政治上是保守派,而在文学创作中,却成为既存制度的激烈的抨击者。这是现实主义创作方式客观真实地反映现实使然。由于现实主义具有这种能够把握生活本质的特性,卢卡奇将它视为"生活的内部的诗"③,并进而将它作为伟大文学的代名词。"只有一种现实主义,只有一种古典的意义上的现实主义的文化,但却具有完全新的内容与新的形式、新的人物与新的事物与新的描画人物的方法、新的情节与新的文体而符合于新的现实的,才能适当地表现我们伟大的现实。"④也就是说,无论文学作品所反映的对象以及反映的方式是否随着客观的历史进程而发展改变,但现实主义作为基本原则,应该为一切具有历史使命感的文学创作所恪守。唯此,才能够成就伟大的文学作

① 《卢卡奇文学论文集》(二),中国社会科学出版社,1980年,第6页。
② 同上书,第5页。
③ 《卢卡奇文学论文集》(一),中国社会科学出版社,1980年,第55页。
④ 同上书,第220—221页。

品和伟大的文化。所以,“现实主义不是风格,而是一切真正伟大的文学的共同基础”①。

现实主义既然能够把握住历史的总体,这也意味着它也是人道主义理想的文艺主张。卢卡奇认为:“现实主义主要的美学问题就是充分表现人的完整的个性。”②资本主义社会的物化力量,不仅使人性呈现出碎片化的迹象,而且也深深地渗透进人的主观意识当中。专门化和机械化的社会存在,反映在社会意识形态中,便是充满悲观情调的“孤独的原子感”。这是被异化的个体在面对庞大的、似乎拥有自然规律般不可动摇的社会系统时的宿命感。在这里,完整的人遭受肢解,一个人作为个体(孤独的人、私人)与作为社会成员(国民、公众)之间发生了严重的分裂,从而出现了这种假象:“仿佛国民彼此间的联系、问题、公共事务和公众生活问题只是抽象的形态,是与主观的、个人的、私人生活的具体现实相对立的。”③所以,在卢卡奇看来,现实主义从客观方面把握了现实的总体,自然也应该从主观方面克服这种“孤独的原子感”的物化意识。这就涉及人物的塑造。与物化结构之下的人不同,文艺作品应该创作出活生生的人物来。这就是典型性的问题。然而,对于卢卡奇来说,人物形象的鲜明与鲜活,也不仅仅是作为一种审美的情趣来理解,而是作为现实主义文艺的使命来理解。所谓典型,就是创造“完整的个性”,所谓“完整的个性”,“便是作为一个私人的人和作为一个社会存在、作为一个社会成员的人之间有机的、不可分割的联系”④。此论别出机杼,乃是对恩格斯“典型环境中的典型人物”这一著名表述的发挥和深化,而且更加明确地指向资本主义的物化意识。所以,典型人物和典型环境的创造,也就意味着为孤独的宿命祛魅,从而恢复人的主体力量,其意义在于“创造这样的一些人物和境地,他们在日常生活中似乎是完全不能有的,但却能够在矛盾的最高度最纯粹的相互作用的光亮照耀之下,显示出那些在日常生活当中让自身的影响

---

① 《卢卡奇文学论文集》(二),中国社会科学出版社,1980年,第495页。

② 同上书,第49页。

③ 《卢卡奇文学论文集》(一),中国社会科学出版社,1980年,第304页。

④ 《卢卡奇文学论文集》(二),中国社会科学出版社,1980年,第51页。

给弄模糊了的力量和倾向来"[①]。

卢卡奇是将现实主义作为艺术的本质来建构的，因而也拒绝一切非现实主义的创作方式。他认为，司各特、巴尔扎克和托尔斯泰等的现实主义发展成为福楼拜和左拉等的自然主义，伟大的现实主义精神衰落了，而艺术的本质也遭到背叛。在现实主义当中，叙事是创作的基本方法，而描写从属于叙事；但在自然主义当中，描写的因素凌驾于叙事因素之中，成为主要的创作原则。这种描写的篡位乃是物化意识在文学领域中的投射。在其中，社会存在成为静态物，而人也成为静止的旁观者，叙事性作品中作为社会的参与者的人已不复存在，这说到底是一种非人的文学形式，而其整体风貌也显得抽象、空虚、无聊。这一文学现象的突显，一方面是因为随着物化结构成为社会的基本形态，资本主义社会日益呈现出破碎、平庸的现象，其中的人也丧失了真正意义的行动能力，或曰实践能力。另一方面，就作家自身而言，物化结构从表面上瓦解了社会的整体关系，划分出各不相关的分工部门，艺术随之成为一个拥有"自律性"的部门，"为艺术而艺术"（"L'art pour l'art"）便是这一部门的工作条例。而作家也成为专业分工体制下的作家，因而也成为异己的社会存在的旁观者，在创作中只能采取一种静观的姿态。这就不难解释描写的突显与叙事的消隐了，而描写便是叙事消隐后的贫乏的代用品。在卢卡奇看来，自然主义的立场只停留在事物的表面上，没在深入生活的内部。一个人可以清楚地描述某一事件的基本情况，却不懂得该事件的真正性质，这是常见的现象，而自然主义的创作方法无法避免这一结果，这事实上是将生活与资产阶级的平均的日常生活混为一谈。这归根结底是总体性的丧失，"作者失去了他的综览能力，即古代叙事诗人所有的全知能力。他存心降低到他的人物水平之上：他了解作品情节的相互关联，就只像个别人物有时所了解的一样多。描写的虚假的现场性把小说变成了一个五光十色的混合物"[②]。所以，与坚持总体性而获得的"现实主义的胜利"不同，自然主

① 《卢卡奇文学论文集》（一），中国社会科学出版社，1980年，第182页。
② 同上书，第62页。

义可谓是一个悖论式的失败。福楼拜与左拉在政治上敌视资本主义，可是在文学创作中，却屈从于资本主义的物化意识。特别是左拉，他本是一个生性好动的人，却被时代塑造成一个纯粹的旁观者。[①] 对自然主义这一文学现象的阐释，仍是对马克思主义的现实主义理论的重要补充。

卢卡奇始终是从反对物化，亦即总体性的立场上来理解现实主义以后的文学流变的。在《历史与阶级意识》中，他作出如下断言："物化意识必然绝望地陷入拙劣的经验主义和抽象的空想主义这两个极端之中。意识因此或者成为事物有规律运动的完全被动的旁观者（意识决不能干涉这种事物的运动），或者就是把自己看作是一种根据自己的——主观——愿望能驾驭自在地无意义的事物运动的力量。"[②]他也认为，宿命论和唯意志论是内在于资产阶级思想中的一对二律背反。事实上，自然主义的客观主义与表现主义的主观主义在卢卡奇看来，并不具有本质的区别："在帝国主义时期，从自然主义到超现实主义的走马换灯式的现代文学流派，其共同点是：这些流派把握现实，正如现实向作家及其作品中的人物所直接展现的那样。"[③]也就是说，这些作家只停留在经验的直接性上，不去发掘经验之中的本质，所以从客观主义的自然主义变换成主观主义的表现主义，是不足为奇的。所以，卢卡奇对于背离现实主义的表现主义也持批判态度。在这里，爆发了文论史上一次著名的论战，那就是20世纪30年代的"表现主义之争"。与卢卡奇展开论争的，却是另外两位马克思主义文论家：布洛赫和布莱希特。

表现主义是20世纪二三十年代兴起于德国的一个现代主义文艺流派，最早发端于造型艺术，后进入文学领域。这一流派以流亡莫斯科的德国文学杂志《发言》为主要阵地，提出了一系列不同于现实主义传统的创作主张。例如，反对传统，反对模仿，主张传达精神力量和人的

---

① 《卢卡奇文学论文集》（二），中国社会科学出版社，1980年，第54页。

② 卢卡奇：《历史与阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，1992年，第137—138页。

③ 《卢卡奇文学论文集》（二），中国社会科学出版社，1980年，第10页。

内在需求,要求艺术作品表现出主观性等。表现主义的成就在文学创作上主要体现在戏剧和诗歌方面。

应该说,卢卡奇开始并没有直接加入表现主义论争之中,他的长文《表现主义的兴衰》仍然是按照他的马克思主义总体性学说对当代文化的一个反思,却并没有试图挑起论争。而这场论争的真正起源是表现主义后期的代表格特弗里德·本恩(Gottfried Benn)在希特勒上台后投向了纳粹怀抱,这让德国左翼的文学批评家十分愤怒和沉痛。1939年,文学批评家阿尔弗雷德·库莱拉(Alfred Kurella)撰文批判本恩的"变节"行为,并认为"本恩现象"正说明了表现主义和纳粹的亲缘关系。这种批判打击面过大。[①] 因为,当时著名的文学评论家们,乃至哲学家布洛赫,都是表现主义运动的参加者和亲历人。他们对库莱拉的论断进行了反批判。当论争已经接近尾声时,卢卡奇才加入进来,但是,问题的核心转向了在新形势下如何坚持革命现实主义这一问题上。而他和安娜·西格斯之间的通信以及布莱希特的批驳日记,后来发表了出来,将这一场论争提升到一个新的高度。

卢卡奇早在1933年就发表了《论表现主义的兴衰》,对表现主义提出了批评。卢卡奇的批评主要集中于三个方面:第一,表现主义的表现方式只是成功的表面现象描写,并不能像现实主义那样从整体上把握现实,把握世界的本质和规律,表现主义只是资本主义社会的支离破碎的表面现象的反映。第二,表现主义之所以不能直达社会历史的本质,根本原因在于其直觉的非理性的创作倾向。第三,表现主义和法西斯主义联系在一起。表现主义违反了人民性的标准,它的抽象的、非理性的描写完全脱离了广大人民群众。

就卢卡奇的观点,布洛赫对表现主义进行了辩护。他认为表现主义同样可以反映现实,它突破了古典主义的陈规,其探索和创新的勇气是值得肯定的。布洛赫并不反对现实主义对一切内在关系的揭示,但认为对于艺术而言,更重要的是向未来敞开的维度,表现主义的先锋性便体现在它所呈现出的陌生的未来世界,它是一面现实的镜子,从中我

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第4页。

们可以看见自己的未来，看见自我的永恒追求的实现。卢卡奇则坚持传统经典的艺术手段和表达方式，反对任何摧毁世界图像的艺术尝试，批评其“颓废”。同时，他认为布洛赫的错误在于，把表现主义对现实的反映当成了对现实的批判。的确，表现主义抽象地呈现了资本主义社会的不连续和抽象化。问题在于，表现主义者对世界的表现是抽象的，他们只是呈现了现实的总体，而没有把现实的矛盾和理想的总体性相结合。这种承认现实的艺术绝对不是伟大的艺术。在此基础上，他愈发明确地主张现实主义的文学观。1938 年卢卡奇又发表了《问题在于现实主义》，将焦点由古典主义与现代主义之争捩转为现实主义与现代主义之争，问题也由先锋与否转化为进步与否。而其论敌也变为布莱希特。

在这篇文章中，卢卡奇甚至将现实主义作为划分文学类型的绝对标准：“人们仍然可以把当代文学分成三大类……第一类是为现存制度辩护的文学，其中有些是公开反现实主义的，有些是假现实主义的。在这里我们不准备谈论它。第二类是自然主义一直到超现实主义的所谓先锋派文学。它的基本倾向是什么呢？这里我们暂且只说这么几句：其主要倾向是越来越露骨地远离现实主义，越来越有力地摧毁现实主义。第三类是这个时期重要的现实主义作家的文学。在多数情况下，这些作家坚持自己的文学主张；他们逆着文学发展的潮流，即逆着上述两股文学潮流而游泳。”[①]他否定了第一种和第二种流派的创作，理由便是二者都停留在直接性上。而事实上，文学和资本主义发展的深化有着本质的联系：一方面，资本主义社会以商品生产为基础，不断再生产社会关系，让所有个体都卷入理性社会之中；另一方面，这个社会又呈现出人和人之间的疏离，因为任何事物之间的联系是机械的，缺乏任何有机性。个体不断承认自己的原子状况。卢卡奇认为，以布洛赫为首的评论家之所以如此为表现主义辩护，是因为他们仅仅重视了后者，而忽视了前者才是资本主义再生产的纽带。

卢卡奇认为，表现主义乃至整个先锋派思潮，并不是与社会发展总

---

① 《表现主义论争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992 年，第 152 页。

趋势相符合的文学运动。因为，表现主义文学的认识论基础是直觉，这一直觉是一种对世界局限片面的认识，这样的写作，看似挣脱了社会的宰制，完全表现自己内心的自由情感。但这种情感是抽象的，没有未来的。相反，真正的现实主义作家是通过对自己私人情感的不断扬弃，才能在作品中把握社会具体矛盾的发展机制，并从中呈现出了一种整体图景。没有对典型的塑造和对世界发展有机整体的把握，作品必然是消极的，也是不成功的。

表现主义文艺运动几乎不触及理想，它描写的只是内心空洞的情绪，从而导致情绪的消沉，放弃了对总体性理想的追求。某种程度上，表现主义是纳粹运动的消极帮凶，正因为表现主义者放弃了外在的理想，所以他们很容易在政治上认同灰暗的现实，而不努力创造新的理想。据此，卢卡奇对表现主义作家和乔伊斯等意识流作家进行了严厉批判。他以乔伊斯小说当作范本，认为《尤利西斯》这部小说完全放弃了建立个别情感和小说整体的关系，从而让人没法阅读，这挑战了布洛赫对表现主义和超现实主义"拼凑"特点的辩护。他还以托马斯·曼为例，认为如果托马斯·曼也通过拼凑来写小说的话，他的《魔山》必然也会写成这样一种杂乱无章的心灵意识的呈现。但是，托马斯·曼仍然采用现实主义手法和现代主义思想相结合的方式，呈现了几部结构清晰、情节动人的大作。在这些作品中，他通过清晰的描写，将资本主义的症候完全呈现在人们面前，这已经成为对资本主义的深刻控诉了。相反，整个现代派艺术在形式上完全同质于支离破碎的资本主义表象，根本没有显示出批判意识。

所以问题还是在于现实主义的总体性。卢卡奇认为，无论是外在真实，还是心灵真实，都有局部和整体之分。局部的真实往往并不能揭示真理发展的趋势，而整体的真实才能超越个体的局限，呈现总体发展的理想和规律。他反对布洛赫对"蒙太奇"手法的赞同，认为只有塑造连续而有机的典型人物，才能完整地获得真正的批判力量。由此，卢卡奇进一步提出了现实主义的倾向性和预见性的问题：

> 伟大的现实主义所描写的不是一种直接可见的事物，而是在客观上更加重要的持续的现实倾向，即人物和现实的各种关系，丰

> 富的多样性中那些持久的东西。除此之外,它还认识和刻画一种在刻画时仍处于萌芽状态,其所有主观和客观特点在社会和人物方面还未能展开的发展倾向。掌握和刻画这样一个潜在的潮流,乃是真正的先锋们在文学方面所要承担的伟大历史使命。[①]

而表现主义和超现实主义作家绝对不可能成为未来的预言家,因为它的创作实践远离社会整体,而现实主义作品却能彻底地完成预见未来的任务。相反,以表现主义为代表的先锋艺术由于其直觉和非理性的力量,必然彻底地投入反动阶级的怀抱。在此后的理论思考中,卢卡奇甚至以一种盖棺论定的口吻对表现主义作出总结:"迅速的消亡,这不仅限于我们今天的颓废派。文学史和艺术史是座广袤的公墓,在那里许许多多的艺术才子安息在理所当然的遗忘之中,这是因为他们的才能没有寻求和没有找到与人类前进课题的联系,这是因为他们在人类处于健康和腐败之间的生存斗争中没有站在正确的这一方面上来。"[②]在他看来,真正的先锋不在于技巧上的花样翻新,而在于抓住艺术的本质,在于能够通过艺术预见历史发展。就像巴尔扎克那样,他笔下的人物在他所置身的历史环境中尚未真正出发,而又为后来的历史发展所一一证明。所以,关键还是在于能够从总体性出发而进行创作的现实主义文艺。

纵观这场论争,不能简单地认为卢卡奇的立场是保守的。他坚持现实主义,并非卫道士般恪守一种传统。他对于托马斯·曼的肯定,已充分证明他并非敌视一切形式上的革新。毋宁说,他恪守的是他所坚持的艺术的本质,或者说,总体性原则。他对于表现主义的批判,事实上便是他在《小说理论》中对浪漫派小说所发出的批判声音的回响。可以看出,他完全把《小说理论》中小说对总体性的建构放在了现实主义创作原则之中。当然,这其中还包括了一个更加关键的中介,那就是《历史与阶级意识》赋予总体性以革命的意义。

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992 年,第 170 页。

② 《卢卡奇文学论文集》(一),中国社会科学出版社,1980 年,第 454 页。

附录　葛兰西:无产阶级文化领导权

马克思曾指出,无产阶级不但要推动现代社会生产力的发展,还要革新现代生产关系;在实现物质生产方式革命的同时,更要注重对精神和文化生产方式的革命。安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci,1891—1937),作为意大利共产党和西方马克思主义的创始人之一,在马克思的文化革命理论基础上,提出了无产阶级"文化领导权"(Cultural Hegemony,又译"文化霸权")的概念,把马克思主义的文化革命理论提到了一个崭新的高度,对当代世界产生了重要的理论影响和实践意义。和许多西方马克思主义代表人物一样,葛兰西也是理论创新与革命实践并举:一方面,提出了著名的实践哲学构想,对马克思主义哲学加以进一步的发展;另一方面,身体力行,积极投身到反法西斯运动和无产阶级革命实践中去。概言之,葛兰西不仅是一位拥有非凡创造力的思想家,而且还是一位有着崇高理想主义色彩的革命家,甚至可以说,他的人格魅力和革命实践本身同样也构成了他的美学思想的一个重要组成部分。

1. 生平与著述

1891年1月22日,葛兰西出生在意大利南部撒丁岛上的阿莱斯村,撒丁岛是当时刚刚统一不久的意大利的一个极落后地区,一直遭受外国征服者的剥削。葛兰西的父亲是房产登记处登记员,母亲是中等乡村人家的女儿。葛兰西兄妹七个,他排行第四,天生体弱多病,发育不良,3岁那年发生了一起事故,使他成为驼背。7岁时,由于地方上的政治纠纷,父亲不但丢掉了工作,还被投入了监狱,从此一家人的生活陷入极端困顿之中。

少年时的葛兰西勤奋好学,成绩优秀,但畸形的身体和折磨人的病痛,尤其是可怕的贫困,从童年起就一直缠绕着他,挥之不去,给他幼小的心灵留下了巨大的创伤。他11岁就开始自谋生计,每天辛苦工作

10小时,繁重的体力活儿让他不堪重负。他后来在回忆录中写到:"我被迫做出的牺牲太多了,我的身体如此虚弱,以致我确信自己是家中的受难者和外来者。这些事是很不容易忘记的,留下的烙印比想象的要深刻得多。"①为此,葛兰西常常深陷在一种与自己年龄极度不相称的悲伤之中,内心十分孤独。

父亲被提前释放后,家中情形稍微有了好转,葛兰西也得以勉强念完中学。在读中学的时候,葛兰西第一次从报刊上接触到了新思想。18岁时,葛兰西离开乡村来到小城卡利亚里继续读高中。尽管生活窘迫,他不得不离群索居,但阅读却为他打开了一个广阔的世界。他开始接触马克思主义学说,并逐步开始树立自己的人生信念:作为一个南部落后地区遭受歧视的撒丁岛人,他"必须为地区民族独立而斗争"。

1911年,葛兰西高中毕业,家中再也无力继续负担他上大学,但幸运的是,他为自己争取到了奖学金,到都灵大学继续深造。然而,极其有限的奖学金并不能保证他的正常生活,从此他又一次开始了梦魇般的意志斗争:饥寒交迫,营养不良,病痛的折磨,从未有过的孤独。尽管处境恶劣,大学学习还是让葛兰西收获不浅,甚至奠定了他后来的人生基础。首先,大学生活极大地增强了他的学术研究精神,培养了他对准确性的爱好,使他养成了严肃对待语言的良好习惯和具备了严谨认真的研究方法;②其次,在大学里,他结识了同样出身贫寒的陶里亚蒂,两人志同道合,后来共同成为意大利共产党的创始人;另外,葛兰西还克服了青年时期狭隘的"撒丁主义",深深感到"意大利文化十分迫切的任务之一是,包括那些最先进和最现代化的城市在内,都要取消地方观念"。③ 1913年,葛兰西加入了意大利社会党,1914年,第一次在社会党都灵支部的周刊《人民呼声》上发表文章攻击改良主义。1915年,开始与社会党机关报《前进报》合作,也就是在这一年,他基本放弃了学业,因为对其他事物的兴趣已经超过了学习:"社会主义就是解决所有

---

① 朱塞佩·费奥里:《葛兰西传》,吴高译,人民出版社,1983年,第22页。
② 同上书,第78页。
③ 同上书,第98页。

使他烦恼的问题，包括个人问题的答案。"[①]从此，一个"职业革命家"诞生了。

葛兰西最初的革命武器是他手里的笔，他不断创作，文章频频发表在《人民呼声》和《前进报》这两个他参与编辑的报纸上，逐渐形成了自己的写作风格：善于运用苏格拉底式的方法启发教育广大人民群众，而不是像街头演说家那样进行简单的宣传鼓动。另外，葛兰西在这个时候已经开始强调文化活动和革命活动之间的必然联系，初步形成了自己的文化领导权概念，认为任何革命都要以紧张的文化渗透和批判工作作为前奏。这同他对"人的本性"的认识是有内在相联的。在以往全部的哲学见解中，他认为："人的本性是社会关系的综合这一答案是最让人满意的，因为它包含着形成的观念。"[②]在葛兰西看来：

> 人首先是精神，即人是历史的产物，而不是自然的产物……人类只能逐步地、一层一层地认识自己的价值……起初是少数人，后来是整个阶级对某些事实出现的原因和改变这些事实的最好手段作富有智慧的思考而形成的。他们从中看到了处于从属地位的人们起来反抗和重建社会的信号。[③]

由于受到俄国十月革命的影响，葛兰西和陶里亚蒂等人对社会党人政治改良倾向的不满日渐加强，于1919年创办了《新秩序周刊》，很快在社会党内形成了一个以葛兰西为核心的"新秩序派"。葛兰西的基本想法是要在意大利建立一个苏维埃性质的新秩序，即一个属于工人阶级自己的权力机关——厂内委员会（意文中的委员会相当于俄文中的苏维埃）。

按照葛兰西的构想，厂内委员会主要有三个基本特征：一是工人阶级的权力机构；二是工人阶级的真正民主机构；三是工人阶级的培训机构。葛兰西认为，厂内委员会要从四个方面充分体现工人阶级的自主性和首创性：首先是在革命的爆发方面，厂内委员会要体现一种猛烈的

---

① 朱塞佩·费奥里：《葛兰西传》，吴高译，人民出版社，1983年，第104页。

② 葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第39页。

③ 朱塞佩·费奥里：《葛兰西传》，吴高译，人民出版社，1983年，第109页。

政治战斗精神，因而要提出革命的问题；其次是在劳动的重新占有方面，厂内委员会标志着工厂中对劳动及其产品初步的重新占有；再次是在生产力方面，葛兰西把工人阶级看成是基本的生产力；最后是在夺取政权的排演方面，厂内委员会起到一种"新秩序"的作用。无产阶级既要完成摧毁资产阶级国家的任务，同时又要完成建造一个自由的社会制度的使命。

葛兰西关于厂内委员会的思想中包含着强烈的民主意识，当然，这是一种直接的工人民主观念，难免会带有自发论倾向。1920 年末，厂内委员会的运动宣告失败，葛兰西的思想也发生了巨大的变化。他虽然没有抛弃工人民主的坚定信念，但他认识到了这种自发民主观的不足，于是转而主张建立领导工人阶级和人民群众进行革命斗争的共产党，并成为意大利共产党的缔造者和领导者。从 1922 年起，葛兰西开始在莫斯科和维也纳代表意大利共产党为共产国际工作，这是他政治生涯中的一个重大转折，作为政治家，他更加成熟了。1924 年葛兰西重返意大利，担任意共总书记，致力于领导反法西斯的斗争。1926 年，意大利发生暗杀墨索里尼的事件，导致法西斯政权空前强化，开始搜捕反对派议员。在这一极端形势下，葛兰西依然拒绝离开意大利。终于在 11 月 8 日夜里被当局逮捕，并被判处 20 年徒刑。

由于葛兰西在反法西斯斗争中的重要作用，检察长在法庭上气急败坏地指责葛兰西说："我们要使这个头脑二十年不能工作。"但是，葛兰西的头脑非但没有停止工作，反而更加充满创造力和斗争性。他在狱中写出了大量的文稿，满满三十个笔记本，后来辑集成著名的《狱中札记》，论题十分广泛，包括意大利的历史、哲学、文化、教育、国家、宗教、知识分子等。研究者一般认为可以将其归为四大部分：第一部分是"历史唯物主义问题"，总结国际共产主义运动的经验教训，表述了实践哲学（Praktische Philosophie）的构想；第二部分是"革命问题"；第三部分是"历史和政治问题"；第四部分是"文化生活问题"，探讨知识分子在社会主义文化建设中的作用及文学和文学批评的问题。[①]

---

① 朱塞佩·费奥里：《葛兰西传》，吴高译，人民出版社，1983 年，第 3—4 页。

1937年4月21日，葛兰西减刑获释，但6天后即于医院病逝。在审判前给母亲的信中他写道："我已准备为我的观点贡献生命，而不仅仅是坐牢。因此我只能感到平静，并对自己感到满意。"这位意大利和国际共产主义运动中"贝多芬"式的人物终于停止了自己的战斗，以自己的理论探索和革命行动赢得了世界人民的广泛尊敬，并对20世纪马克思主义文化理论和美学理论的发展产生了深远的影响。

2. 文化领导权概念

葛兰西是第一位明确提出文化领导权理论的马克思主义理论家，而这一理论是以他的"实践哲学"为基础的。葛兰西的实践哲学并不脱离于马克思著名的第十一条纲："哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。"[①]同马克思对"以往的哲学"持批判性态度一样，葛兰西认为这些哲学只是作为一种纯粹感受性（直观）的活动，至多只是一种整理性的活动。有别于此，他将自己的实践哲学指称为"'创造性'的哲学"，是用马克思主义对德国唯心主义批判性继承的成果——

> 它历史地把思想看成是一种世界观，看成是一种流行于许多人中间的"常识"（假使这种"常识"不是合理的和历史的，那么，这种流行性就恰好是不可思议的），而且流行到它已经变成一种积极的行为准则。因此，必须把"创造性的"一词理解为"相对的"，这是指思想改变大多数人感受现实的方法，从而改变没有这些大多数人就是不可思议的现实本身而言。所以是"创造性的"，也是因为它指出并不存在本身的、自在的和自为的"现实"，"现实"却始终存在于同那些改变它的人们的历史的相互关系中等等。[②]

从这里可以看出，葛兰西采取的是一种通过改造绝大多数人的世

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1972年，第19页。

② 葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第29页。

界观从而改造世界的进路。因而文化的因素,或者说意识形态的因素在葛兰西的思想中占据着关键的位置。葛兰西并没有仅仅停留在理论层面上讨论自己的实践哲学,而是将其放置于更为广阔的社会意识形态背景上加以阐述。或者说,葛兰西把实践哲学作为现代性的一种社会话语体系加以建构的。他的实践哲学可谓包罗万象、兼收并蓄,不管该文化资源是属于自由主义的,抑或是保守主义的。当然,这一文化整合的过程是以社会主义为基本的理论取向和政治取向。

> 实践哲学是以这一切过去的文化为前提的:文艺复兴和宗教改革,德国哲学和法国革命,加尔文教和古典英国[政治]经济学。世俗的自由主义和作为全部现代生活观念基础的历史主义。实践哲学自身使这一切精神道德改革运动成功,这种运动形成高级文化与人民文化之间的辩证矛盾。实践哲学与下面这种结合相符:新教改革加法国革命;这是政治的哲学,同时也是哲学的政治。[①]

这是因为复杂多元、充满矛盾的上层建筑是历史地形成的社会生产关系总和的反映,所以,实践哲学只有广泛地整合现代文化的发展成果,才能合理地反映基础的矛盾和革命实践的社会条件。按照这种进路,可以作出一个假设:"假使组成一个思想意识方面百分之百清一色的社会集团,这就意味着存在这种革命化的百分之百的前提,'合理的'成为真正发生作用的和现实的。"[②]当然,这不是一种唯意志论或空想主义,葛兰西仍然坚持基础与上层建筑的辩证关系,但他更关注于如何激活上层建筑的"反作用",亦即其能动因素。在这里,葛兰西别出机杼地化用了亚里士多德的"净化"(Katharsis)概念,用以"表明从纯粹经济的(或感情的—利己主义的)因素向道德—政治的因素的过渡,也就是向更高地改造基础为人们意识中的上层建筑过渡"[③]。葛兰西的实践哲学作为"新教改革加法国革命",事实上就是指,通过对人民

---

① 葛兰西:《狱中札记》,葆煦译,人民出版社,1983年,第77页。

② 同上书,第51页。译文中"革命化"原来译为"推翻",参照曹雷雨等人的译本(中国社会科学出版社,2000年)作了改动。

③ 葛兰西:《狱中札记》,葆煦译,人民出版社,1983年,第51—52页。

大众的文化启蒙和意识形态的整合，让人民大众预见出共产主义运动的历史目标，并将这一目标自觉地、坚定地付诸行动。

为了更加明确地分析这个问题，葛兰西提出了“文化领导权”概念。而这一概念的提出，也与葛兰西对于现代社会的制度形式的理解有关。在他看来，国家并非如人们想象的那样，是一个守夜人，也就是说，不能仅仅狭义地把国家作为政治—法律组织来理解，国家的职能只限于维持公共秩序。因为这种理解只触及了制度形式的表面，而事实上，私人力量在其中起着主导的作用。在这个意义上，“市民社会也就是‘国家’，并且不仅如此，市民社会恰好构成国家”[①]。同时，国家也并不仅仅像经典马克思主义理解的那样，只是统治阶级的专政工具和强制机构。他认为，经过资产阶级革命之后，国家的统治形式已经发生了重要的改变：“先前的统治阶级基本上是保守的，因为他们根本不打算建立一种使其他阶级可以进入统治阶级的有机过渡，就是说，不打算在‘法律上’和意识形态上扩大统治阶级的范围：他们的观念是封闭的特权等级观念。资产阶级把自身看做是处于不断运动变化中的有机体，能够吸收整个社会，使之被同化而达到他们的文化和经济水平。国家的职能已经在总体上发生改变：国家已经变成‘教育者’……”[②]这时，仅仅从“政治社会”的角度出发已无法准确地把握国家的新特征，所以葛兰西对马克思主义的国家概念加以扩展，并作为精要的表述——“国家 = 政治社会 + 市民社会，换句话说，国家是披上了强制的甲胄的领导权。”[③]具体说来，国家的政治社会之维代表着暴力。作为专政的工具，它被用来监督和控制人民群众，使他们与既定的经济关系保持一致，其执行机关是法庭、监狱和军队等。而国家的市民社会之维则代表舆论，它通过民间的社会组织发挥作用，包括政党、教会、工会、学校、学术团体等。这里需要指出的是，市民社会虽然和政治社会共同组成上层建筑，但它还有一个更重要的功能，就是充当经济基础与上层建筑之

---

① 葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第221页。

② 李鹏程编《葛兰西文选》，人民出版社，2008年，第205页。另参阅葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第219页。

③ 葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第222页。

间的中介,从这个意义上说,葛兰西的市民社会概念与哈贝马斯的公共领域范畴之间有着理论上的渊源关系。[①]

文化领导权正是在市民社会中发挥作用的统治形式。这是葛兰西在监狱里经过反复思考革命理论和革命实践之后提出的概念,从很大程度上讲,文化领导权理论构成了葛兰西领导权思想中的内核和灵魂。因此,对文化领导权理论做深入的考察,应该说是通往葛兰西的领导权哲学思想的一条有效途径。

文化领导权理论关注的重点在于揭示和演绎人们由不自觉接受到自觉维护主流意识形态的过程。葛兰西洞见到发达资本主义国家中市民社会已经充分发展,成为一个错综复杂的社会网络。在这里,政治社会的统治权力并未赤裸裸地表现出来,处于支配地位的阶级通过其在道德和精神方面的领导地位主导整个社会,其运作机制包括家庭、教育制度、教会、传媒和其他文化形式。此时,统治权力就不是被经验为统治者的强制,而表现为被统治者的"同意"(consent)。国家作为"教育者",就在于培养这种对于统治阶级的认同方式。葛兰西认为:"每个国家都是伦理的,因为它的最重要的职能之一是把广大居民群众提高到符合生产力发展需要从而符合统治阶级利益的一定的文化和道德水平(或型式)。在这个意义说来,在国家中起特别重要作用的是执行积极的教育职能的学校。但是在现实中为了达到这项目的还进行许多具有所谓局部性质的他种活动的创举,它是总在一起构成统治阶级政治的或文化的领导机关。"[②]所以,文化领导权是通过潜移默化的意识形态运作,逐步将大众同化到统治集团的世界观当中。这不但是统治关系得以确定的隐蔽形式,也是统治关系得以维持的重要条件。而一旦文化领导权丧失,就意味着"权威的危机",整个国家随之陷入危机。此时,在确保统治阶级持续的权威时,这一争夺领导权的过程就会暂时由"国家机器"(诸如军队、警察和监狱系统等)取代。

相反地,如果统治阶级的文化领导权仍然稳固,那么国家一旦陷入

---

① 参阅哈贝马斯《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,学林出版社,1999 年。

② 葛兰西:《狱中札记》,葆煦译,人民出版社,1983 年,第 217 页。

经济危机或政治危机，市民社会也会站到前台来维护统治阶级的利益。这一点乃是葛兰西从西欧的革命失败中得出的深刻的洞见和教训。西欧的社会形态远远不同于俄国。俄国革命只是经过暴力革命的短促突击，便推翻了既有的国家机器，那是因为俄国的市民社会只处于萌芽状态，政治社会就是一切。然而，西欧的市民社会已达到成熟状态，并为政治社会披上坚固的文化甲胄。所以，西欧的革命不可能照搬俄国那种“运动战”式的革命，在这里，市民社会的作用就好像现代战争中的堑壕体系，暴力革命只是以猛烈的炮火摧毁防御体系的外部工事，并无法直接摧毁所有防御体系和敌人的信心。[①] 所以，葛兰西认为，西欧的革命应该采取一种“阵地战”的方式，也就是说，无产阶级革命应该以市民社会为阵地，通过争夺文化领导权，占据意识形态高地，在赢得对资产阶级意识形态的胜利之后，再推翻资产阶级的国家机器。就像葛兰西自己所说的：“社会集团可以而且甚至应该在夺取到国家政权之先就以领导者的身份出现（这就是夺取政权本身的最重要的条件之一）。尔后这个集团取得政权，即使很坚固地掌握着它，成了统治者，同时也应该是一个‘领导的’集团。”[②]文化领导权是如此重要，葛兰西认为，这对于无产阶级革命而言，应该是一个战略性的使命，而非战术性的任务。原因很简单，文化领导权比政治领导权对人们有着更加深远入微的影响，它通过支配人的精神领域实现对人们行为层面上的治理。

因此，无产阶级要想掌握和行使文化领导权，就必须对资产阶级的文化意识形态进行毫不妥协地尖锐批判，并建立起自己的文化组织和文化团体，以便对大众进行教育。而这也是葛兰西的实践哲学的目的。“实践哲学担负着两项任务：战胜最精微形式中的现代的思想体系，以便能够组成自己的独立的知识分子集团，并教育具有中世纪文化的人民群众。”[③]其实践哲学的实践方式也就是争夺文化领导权，其途径便

---

① 葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983 年，第 178 页。

② 同上书，第 317 页。

③ 同上书，第 74 页。

是造就一个属于无产阶级的知识子阶层。葛兰西把知识分子放在宏大的社会关系和广阔的历史语境中加以思考。显然,知识分子在社会中的地位以及在历史上所扮演的角色并不是由他的智力高低所决定的,而是由他在社会和历史中形成的各种关系来确定的。葛兰西指出:"一切的人都是知识分子,但并不是一切的人都在社会中执行知识分子的职能。"[①]在葛兰西的理论语境里,所谓知识分子,是指为维护使其得以形成的社会集团的利益,而将该集团意志社会职能化的、以智力工作和精神活动为主要选择的特定的社会成员。葛兰西认为,统治集团获得和维护统治权的关键在于主导意识形态领域,而这个主导权得以实现,则要依靠"有机知识分子"这一主要的承传载体。可见,知识分子活动的成效是统治集团实现统治权的关键之所在。

具体而言,葛兰西将知识分子区别为两种:"传统知识分子"(traditional intellectuals)和"有机知识分子"(organic intellectuals)。[②] "传统知识分子"是指在社会变动过程中,仍然凭借着文化的持续传承而保持相对稳定地位的知识群体。"传统知识分子"主要来自于那些与过去的经济结构或生产方式(如封建的生产方式、小资产阶级的生产方式等)相联系的知识分子,而当这些旧的生产方式没落或退出历史舞台后,这些知识分子仍然作为一种独立的力量而存在,他们代表着一种历史的连续性,如教士阶层等。但对葛兰西来说,他更强调的是随着社会的发展和新阶级的兴起而产生的"有机知识分子"。

葛兰西认为,所谓"有机知识分子",就是随着新阶级在经济生产中创造和发展自身的同时造就的知识分子,他们与新阶级同质,能够意识到并执行他们在政治、经济等社会领域中应该履行的职能。[③] 资产阶级的"有机知识分子"是资产阶级在生产领域、市民社会与国家中的代表,他们是市民社会的领导者,也是政治社会中资产阶级意识形态的制定者。无产阶级的"有机知识分子"则是指那些所有渴望建立无产

---

① 葛兰西:《狱中札记》,葆煦译,人民出版社,1983 年,第 422 页。

② 参阅 Antonio Gramsci, *On Intellectuals*, *A Cultural Studies Reader*, *History*, *Theory*, *Practice*, ed. by Jessica Munns & Gita Rajan, Longman, London and New York, 1995。

③ 参阅赛义德《知识分子论》,单德兴译,三联书店,2002 年。

阶级新文化的人,他们一方面经历了无产阶级技术、自由与人道主义教育的培养与发展,另一方面,他们也依靠传统的非无产阶级知识分子的教化。葛兰西认为,无产阶级政党必须重视在自己阶级内部培养新的完整而全面的知识分子,每个共产党员都应该是一个"有机知识分子",这样才能确保无产阶级文化领导权的掌握与运用。

3. 新葛兰西主义:跨国文化领导权

葛兰西的文化领导权理论在马克思主义理论发展史上的确开创了一个新的趋向,但我们也应当看到其中存在的缺陷:首先,葛兰西所说的文化领导权应当有两个相对面,一个是政治领导权,一个是经济领导权,但葛兰西只注意到了第一个,而对第二个重视不够或没有加以论述;其次,葛兰西基本上是在民族国家范畴内论述文化领导权,而没有注意到世界语境。换言之,葛兰西关注的是在一个民族国家范围内夺取市民社会领导权的重要性,而没有阐述清楚如何实现世界无产阶级大团结,进而在世界市民社会中夺取文化领导权。

关于文化领导权的国际维度,如果结合眼下在西方正发挥重要影响的新葛兰西主义理论,或许可以得到更加清楚的认识。20世纪后期,随着全球化的推进,全球层面上政治与经济的关系问题(国家与市场的关系问题)引起学界的高度关注和热烈讨论,从而使得马克思主义意义上的政治经济学在全球化层面获得了复兴。全球政治经济学所要处理的核心问题虽然是民族国家与世界市场的协调问题,但也触及了全球领导权问题。也正是在这个意义上,葛兰西的领导权理论才重新引起了人们的广泛重视,获得了普遍的运用,在此基础上还出现了所谓的新葛兰西主义思潮,代表人物主要有库克斯(Robert W. Cox)[①]、吉尔(Stephan Gill)[②]以及凡·德·皮尔(Kees van der Pijl)[③]、埃内斯托·

① 参阅 Robert W. Cox, *Production, Power and World Order, Social Forces in the Making of History*, New York, 1987。

② 参阅 Stephan Gill, *American Hegemony and the Trilateral Commission*, Cambridge, 1990。

③ 参阅 Kees van der Pijl, *The Making of an Atlantic Ruling Class*, London, 1984。

拉克劳(Ernesto Laclau)[1]、斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)[2]等。新葛兰西主义的理论侧重点在于阐明跨国合作关系、权力关系以及暴力关系的原因和基础。而且，在新葛兰西主义看来，跨国意义上的领导权不是指一个民族国家在经济和军事上的主导权，而是指跨国社会化的共识模式，包括阶级关系、意识形态关系以及统治结构和共识结构等，一句话，主要是指文化领导权。

为了阐明文化领导权在全球化时代的意义，新葛兰西主义提出了一系列新的观点，主要包括以下内容：

新葛兰西主义认为，其一，葛兰西的文化领导权概念一直都处于一个具体的历史语境当中，因此，对葛兰西的文化领导权概念的理解，也要随着历史的发展而有所改变。在全球化的推动下，我们更加认识到，文化领导权在根本上是开放的和可以革新的。结合国际关系来看，国际领导权过去虽然体现为一个民族国家的经济领导权、政治领导权乃至意识形态领导权，但这并不意味着永远都是这样。换言之，未来的国际领导权有可能或者说应当可以变换一种形态。

其二，国际领导权的基础应当是社会权力关系及其社会再生产、文化再生产和意识形态再生产，因为国家本身即内在于资本主义经济的构造之中。这样，新葛兰西主义也就在国际政治和社会日常生活之间建立起了联系，并且认为国家概念应当加以拓宽，包括严格意义上的国家实践和市民社会。其中，市民社会构成了经济和政治的中介。由此，新葛兰西主义认为，领导权依靠的是民众的文化习俗、意识形态解释以及日常生活意识等。

其三，新葛兰西主义提出了一种国际历史联盟概念。他们认为，历史联盟是经济社会、政治社会和市民社会共同作用的结果，是各个国家在一定历史时期关系的载体。这是一种相对稳定的有机关系。对于国家领导权而言，这种有机关系具有重要的意义。

---

① 参阅 Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London, 1977。

② 参阅 S. Hall, *On Postmodernism and Articulation: an interview with Stuart Hall*, (ed. L. Gromberg), in David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds.), Stuart Hall: Critical Dialogues Cultural Studiee, verso, 1996。

其四，新葛兰西主义认为，领导权的发挥形式应当是一种"消极的革命"(Passive Revolution)，也就是说，应当能够借助于某些普遍性的观念、规范、规则和制度，把自身的利益贯彻下去，使之具有普遍主义的意义。这就意味着，下层阶级和边缘国家通过意识形态可以进入领导集团，而一切以对抗为目标的力量在领导集团内部都被中立化或边缘化了。换言之，通过领导权的重新组织，可以消除国际政治当中的一切依附关系，特别是文化依附关系。

最后，新葛兰西主义试图揭示国家政治经济当中的权力关系和统治关系，以便寻找到一条打破既有结构的途径。在新葛兰西主义看来，国际秩序的转变，并非只是社会秩序的改变，而是社会权力关系的变化。换言之，新葛兰西主义并没有停留在从理想型的意义上重建"领导集团"，而是要为领导权与反领导权之间的转换寻找到现实的根据。[①]

此外，这里需要特别提出的是，新葛兰西派的"接合"(Articulation)概念也很重要。在葛兰西看来，领导权是一个过程，通过这个过程，处于领导权地位的阶级将各个社会集团的利益"接合"(或协调)起来，以便让这些集团主动地对它们的从属地位表示"同意"，而使诸社会集团甘愿居于从属地位。因此，这是一种特殊的手段或工具，即是一种意识形态。意识形态被视为不同要素的接合，即常识。那么，常识等同于"一致舆论"或"普遍赞同"，因而也可以说是一种"共识"。这样，葛兰西将领导权理解为建构常识的斗争，也就是说将各种不同的利益、信念和实践接合和重新接合为常识。将领导权看做为意识形态斗争的过程，主要即是为了"接合"接合所必然包含的统治与从属的关系。

在眼下盛行于世界的文化研究浪潮中，葛兰西的"接合"概念得到了创造性的运用，形成了一种崭新的"接合理论"(the theory of articulation)，成了当代文化研究中最具创造力的理论思潮之一。那么，究竟什么是"接合"呢？文化研究对它的理论界定又是什么呢？伯明翰学

---

① 参阅 Hans Jürgen Bieling und Frank Deppe, *Gramscianismus in der Internationalien Politischen Ökonomie*, Das Argument, 1996, Heft 5-6, Berlin, p. 730, p. 732。

派的领袖人物斯图亚特·霍尔在1985年的一次访谈中对此曾有比较清晰的描述:

> 在英国,这一术语有双重意义,因为"articulate"意思是指发音(toutter)说出来(tospeak)、清晰表达(tobearticulate),它具有用语言表达(language-ing)、表达(expressing)等含义。但我们也称一部"铰接式的"(articulated)卡车:一部车头(驾驶室)和后半部(拖车)可以——但毋需必然——相互连接起来的卡车。这两部分彼此相互连接,但是要通过一个特别的环扣(linkage)连接起来,但这环扣也可以拆开。因此,一个接合乃是能够在一定条件下将两个不同的元素形成一个统一体的一种连结形式。这环扣并非永远都是必然的、被决定的、绝对的以及本质的。想必你要问,在什么情况下,一个连结能够被制造或锻造出来?因此所谓一个话语的"统一"(unity)实际上是不同的、相异元素的接合,这些元素可以用不同的方式重新接合,因为它们并无必然的"归属"(belongingness)。"统一"之所以重要,是因为它是被接合的话语和社会力量。[①]

从霍尔的理论中,我们可以看出,"接合"最基本的含义在于,通过一种中介或活动将不同的要素或构件连接成一个整体的实践活动。在《文化研究中的接合理论与方法》中,史莱克(Jennifer Daryl Slack)又从三个方面阐述了对"接合"的理解:从认识论上,"接合"认识矛盾;从政治上看,"接合"是一种与统治和从属相关的结构和权力的展现方式;从策略上,"接合"干预特定社会形构的机制。[②] 这三个方面其实可以归为两个方面,就是理论和实践。或者说,一个是认识现实,一个是变革和改造现实,两者之间密不可分。由此可以认为,"接合"本身是手

---

① 参阅 Stuart Hall,"on Postmodernism and Articulation: An interview with Stuart Hall", David Morley and Kuan-Hysing chen(eds),*Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Verso,1996,p. 141。

② 参阅 Jennifer Darly Slack,"The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies", David Morley and Kuan-Hysing chen(eds.),*Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Verso,1996,p. 112。

段与目的的统一，理论与实践的统一。

"接合"概念所发挥的实际上是一种桥梁作用。一方面，它承认意识形态话语在塑造主体性中所起的构成作用；另一方面，它又强调在"话语"之外还存在一个需要被连接的世界。也就是说，"接合"概念本身通过对连接和表达的双重强调而将这两个范式接合起来。"接合"是集团与阶级之间一种不断改变的中介关系，是一个有结构的场域，一组生活关系。在这样的生活关系中，由不同来源的要素组成的复杂的意识形态被不断地、积极地组合、拆卸、拼装，因而可以保障不同的碎化群体之间结成新的政治同盟，而这些群体本身却不可被还原为静止的、同质的阶级。[①] "接合"概念否认一种必然的、普遍的结构，但并不否认结构的具体现实。"接合"概念不关心起源和因果性问题，而是关心有效性、可能性的条件以及多元决定等问题。因此，"接合"所寻求的是一种中间立场，但是，这种中间立场不是综合或调和矛盾，而是承认和显现各个层面上的斗争，进而在斗争中去发现关联，发现一切实践的、有效的同一性和关系，发现把实践的存在、意义、效果以及结构接合起来的过程。

不难看到，新葛兰西主义并不仅仅是为葛兰西的文化领导权概念提供了一个新的维度：全球化。相反，新葛兰西主义特别是以新葛兰西主义为基本理论取向的文化研究可以说是对葛兰西的文化领导权概念做了一次全面的重建，既挖掘出了葛兰西文化领导权概念的历史意义，也提出了自己对于文化领导权的独到理解：通过接合，全面建立一种世界性的市民社会，为国际领导权的转变，即从政治领导权和经济领导以及军事领导权向文化领导权的转变，提供现实基础和创造未来可能。

---

① 参阅萧俊明《新葛兰西派的理论贡献：接合理论》，《国外社会科学》，2002年第2期；以及 Jennifer Darly Slack, "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies", David Morley and Kuan-Hysing chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Verso, 1996, p. 112。

第五章 流亡时期的马克思主义文艺思想(上)

一 极端时代的流亡文化

第一次世界大战后,对战败国惩罚报复性的《凡尔赛和约》使德国背上了沉重的经济和精神包袱,再加上国内经济困难,人民困苦,社会问题严重,德国一直处于紧张的局势之中。魏玛共和国曾努力借助和平手段和民主方式,试图改变现状,但是其本身的荏弱无力和党派的矛盾隔阂,使得纳粹党有机可乘。

1924年希特勒写了他最初的纲领性著作《我的奋斗》。他在书中宣扬民族社会主义,叙述了向东方扩张、消灭布尔什维克主义和彻底消灭犹太人的生存空间计划,同时孕育了拒绝议会制、消灭民主制、"对人民有利的就是正确的"、"领袖是一贯正确"的"领袖神话"。在一个经济、社会和政治大动荡的时代,民族的统一和团结是最诱人的理想。……与遭受奴役、饥饿和屈辱相比,国家强盛、经济繁荣和深切的同胞之情,在这个年代自然赢得了广大德国民众的认可。为此,各种法律和条令被制定推行用以消灭民众的纷争,进而结束街道上的无政府状态;与国内的相互攻讦对比,军事力量的壮大似乎变得更富有吸引力;强有力的领导自然相较于魏玛共和国的软弱腐败更容易让人接受。"德国人得到这样的许诺:通过返归传统和保守的根基,他们的精神遗产将面目一新。"①因此,从1925年到1932年,在希特勒及其"德意志民族社会主义工人党"即纳粹党的鼓动下,越来越多的人加入了纳粹党,并且该党在国会选举中的议席也与日俱增。1933年1月30日,魏

---

① J. M. 里奇:《纳粹德国文学史》,孟军译,文汇出版社,2006年,第127页。

玛共和国总统兴登堡任命希特勒为总理。希特勒上台,纳粹党成为执政党,宣告了魏玛共和国的结束与失败,也揭开了第三帝国法西斯恐怖统治的噩梦一页。

与纳粹统治德国的"民族社会主义思想"相应,在艺术、文学和新闻出版领域,希特勒推行"文化独裁"。他于1933年9月建立了德国文化协会及美术、文学、音乐、戏剧、电影、广播和新闻等专门协会,规定只有具有"雅利安血统"的人和至少政治上同国家态度一致的人才能参加这些协会,而不参加协会的人不能演出和发表作品。1934年1月,希特勒又成立了"民社党世界观学习教育监察局",大张旗鼓地对"非德意志"文学艺术和思想作品进行有组织的筛查,马克思和马克思主义的相关著作全部遭到排斥。希特勒建立协会和监察局的目的,就是"为了把文化革命行动如解雇剧院经理、博物馆馆长、大学教师以及由党、警察、司法行政等方面的许多机构提出的粗暴禁令纳入官方的轨道,从而尽可能搞出一份全国禁书、禁画目录"①。于是,大量具有犹太身份和正义感的艺术家都遭到了贬黜,被迫流亡海外。例如抽象主义的鼻祖康定斯基、表现主义左翼画家贝克曼,文学家亨利希·曼、托马斯·曼、施特凡·茨威格、布莱希特等。这一大批知识分子的遭际使得流亡文学成为德国思想文化史的一个重要组成部分。

值得注意的是,希特勒一方面推进文化独裁,另一方面又实行文化蛊惑。希特勒不仅利用了瓦格纳的歌剧、尼采的哲学、浪漫派的诗歌等传统的文艺作品和哲学著作,还利用了广播和电影等现代的大众传媒手段,用以宣扬民族社会主义,狂热颂扬领袖崇拜。"希特勒及其领导的运动处在二十世纪两股吸引群众的巨大潮流即民族主义和社会主义的交叉点上。希特勒借助影响群众的现代化技术手段如广播和电影,借助党代会和群众大会的戏剧性演出,通过恐怖行动、戏剧和滔滔不绝的花言巧语,唤起不理智的、不可驾驭的怨恨和激动,有意识地煽动民族歇斯底里,置理性和良心的监督于不顾。……有他在场的时候,疑虑

---

① 卡尔·迪特利希·埃尔德曼:《德意志史:世界大战时期(1914—1950)》,高年生等译,商务印书馆,1986年,第497页。

和独立的见解在很大程度上一扫而空。”①

希特勒借助文艺“蛊惑人心”的力量,成功地遮蔽了多数群众的眼睛。“纳粹的艺术是庞大的、非个人的和千篇一律的。民众被修剪掉了所有的个性,仅仅成为一个表达假定为永久真理的符号。审视纳粹的建筑艺术或绘画,一个人可以很快得到这样一种感觉:表情、形体和色彩都要服务于宣传的目的;它们都是纳粹的价值——权力、力量、坚强和北欧人的美貌——程式化的表述。”②但是有着清醒头脑的知识分子对纳粹艺术的警觉性很强,并始终对此保持一种独立的批判态度。故而,在令人窒息的纳粹文化氛围里,他们陆续踏上了流亡之路,其中最有代表性的就是法兰克福学派。

希特勒上台以后,霍克海默所主持的法兰克福社会研究所面临着最现实的危机。因为研究所成员大都有犹太血统。更重要的是,社会研究所从成立之初就直接继承了马克思主义精神,是一个公开的马克思主义研究组织。显然,社会研究所的主导方向与纳粹政府的基调格格不入,在“敌视国家的倾向”的罪名下,研究所很快被查封了。霍克海默不得不将研究所迁往日内瓦,之后辗转到巴黎,甚至还更名为“国际社会研究协会”。最终,1934 年 5 月,霍克海默将社会研究所安顿到美国的哥伦比亚大学,随后法兰克福社会研究所的大部分成员相继来到美国,与之会合。1939 年,研究所的刊物改名为《哲学和社会科学研究》(1939—1941),在纽约以英文出版。

历史证明,流亡知识分子对德国法西斯主义的预感是正确的。1936 年,羽翼丰满的希特勒宣布废除《凡尔赛和约》,派兵进入莱茵非军事区;又与意大利签订柏林协定,形成柏林—罗马轴心;后又与日本签订《反共产国际协定》,纳粹德国成为最主要也是最危险的欧洲战争策源地。1938 年德军吞并奥地利,接着操纵肢解了捷克斯洛伐克。面对德国法西斯的侵略行动和战争威胁,英法两国政府采取姑息纵容的

① 卡尔·迪特利希·埃尔德曼:《德意志史:世界大战时期(1914—1950)》,高年生等译,商务印书馆,1986 年,第 371—372 页。

② 克劳斯·费舍尔:《纳粹德国:一部新的历史》,萧韶工作室译,江苏人民出版社,2005 年,第 473 页。

"绥靖"政策,美国也奉行"中立"政策。为了缓和国际局势,苏联政府在1939年8月与德国签订《苏德互不侵犯条约》,也暂时置身西方国家战事之外。1939年9月1日,德国突袭波兰,第二次世界大战全面爆发。在历时6年的战争中,从法西斯轴心国的战略进攻,到交战双方攻守互易的战略转折,再到反法西斯同盟国的战略反攻,以美、英、苏、中诸国为核心的反法西斯国家联合起来,取得了反法西斯战争的最后胜利。1945年4月30日,希特勒畏罪自杀。1945年5月7日,德国政府签署无条件投降书,德国纳粹政权彻底覆灭。于是,流亡他国的德国知识分子重新看到了希望,开始陆续返回德国,转战美国的法兰克福社会研究所也踏上了归国的路程。到"二战"结束后的1948年,法兰克福市和法兰克福大学邀请霍克海默回国,并允诺资助重建研究所。就此,霍克海默带着研究所从美国返回了法兰克福,进而揭开了法兰克福学派的崭新篇章。

从1933年到1948年,社会研究所辗转迁徙,最后长期落脚美国。从德国迁往美国的这一时期,是法兰克福学派的社会批判理论得以形成和发展的时期,也是它充分运用马克思主义的思想和方法,分析、研究和批判法西斯主义,同时审视批判以美国文化为代表的现代大众文化的时期,在马克思主义文论发展史中占据着重要的位置。

在流亡美国期间,法兰克福学派始终关注分析德国法西斯主义得以形成的深层动因。但他们独特的马克思主义批判思辨视角,与美国的实用主义和经验主义传统判然有别。可以说,法兰克福学派在移居美国之后,加剧了美国经验主义传统和德国理论思辨传统之间的冲突。[①] 这里,我们有必要了解一下美国当时的历史文化概况。

在德国政治面临危机致使希特勒有了上台机会的同时,从1929年到1933年,美国经历了规模空前的经济危机,随之兴起了一股法西斯思潮,出现了秘密法西斯组织"黑色军团",种族主义恐怖组织"三K"党更是猖獗一时。哥伦比亚校长尼古拉斯·默里·巴特勒(Nicholas Murray Butler,1862—1947)在对学生讲话时甚至说,极权主义制度培

① 参阅布赖恩·特纳编《社会理论指南》,李康译,上海人民出版社,2003年,第15页。

养出来的人“比民主制度培养出来的人更聪明、更坚强、更勇敢”[①]。不过，以罗斯福为代表的资产阶级民主派已经敏锐地觉察到了美国的法西斯主义思潮和德国法西斯逆流的遥相呼应，这将会严重危害美国的资产阶级民主制度。1933 年，罗斯福上台，实行了新政，通过一系列国家干预的改良措施，缓和了经济危机。罗斯福的干预措施标志着国家垄断资本主义的发展和垄断资本统治的成熟，使得美国顺利渡过了危机阶段，避免走上法西斯主义的道路，为第二次世界大战的胜利准备了物质条件。在第二次世界大战中，美国为反法西斯战争作出了重要贡献。然而作为在战争中损失最小、获益最大的唯一大国，美国扩张的目的和称霸世界的野心，在战后昭然若揭。

我们看到，法兰克福学派成员不仅对德国的法西斯主义保持着清醒的认识，对美国的独裁和霸权也有着一定的警惕。“在法兰克福学派的理论家们把法西斯主义国家作为独裁主义国家之极端来研究时，他们发现自己身居于其中的美国，也是独裁主义的国家，不过它是另一种典型，即它的统治不是凭借恐怖与高压的手段，而是通过在文化领域建立强制遵从的思想和行为模式，来操纵与控制民众，使之屈从独裁主义统治。”[②]法兰克福学派以批判的视角看待美国，把美国的某些现象与法西斯主义进行比对，凸显了其独特的思考和判断。

如果说法兰克福学派在德国看到了资本主义文化的一角，那么在美国，他们清楚地看到了资本主义最前沿的文化现状。与战争四起的德国和欧洲相比，美国是远离战场的宁静之地，流亡美国的艺术家们丰富了美国文艺，到处呈现出一派文化繁荣的景象，其中特别突出的是大众文化的兴起。“无论在什么地方，大多数人在日益流行的电影所提供的逃避现实的精神食粮中，找到了更多的慰藉，以摆脱经济萧条带来的痛苦。30 年代是流行文化大行其道的时期，20 年代初露端倪的广播、电影，在 30 年代得以比较全面的发展，甚至电视也是在这一时期出现的。当时知道嘉宝（Greta Garbo，1905—1990）和玛琳·戴德丽（Mar-

---

① 参阅黄安年《二十世纪美国史》，河北人民出版社，1989 年，第 136 页。

② 欧力同、张伟：《法兰克福学派研究》，重庆出版社，1990 年，第 9 页。

lene Dietrich,1901—1992)的人可能比知道斯大林和希特勒的人还要多。"①

美国的1930年代是电影的黄金时代,好莱坞成为当时一个重要的文化中心,影迷越来越多,而大多数影迷都把看电影当做一种逃避和解脱的方式。这一时期的美国电影出现了一种特殊现象——类型影片。从喜剧片、闹剧片和西部片,到歌舞片、盗匪片、侦探片、恐怖片,不断迎合满足着大众不同的娱乐口味。同一时期,美国的流行音乐空前发展,特别是从黑人音乐布鲁斯等演变而来的爵士乐风靡全国,吸引了广大的群众,而流行音乐与严肃音乐或古典音乐之间的裂痕也越来越突出。在文学上,美国也呈现出多样化的趋势。现代派文学和左翼文学是这个时期最大的两股文学思潮。特别突出的是,奥尼尔的戏剧吸收了象征主义、表现主义和弗洛伊德主义的特点,使得美国戏剧远离了商业化倾向,呈现了生活的多样性,揭示了机器对人的压迫,具有深刻的社会批判意义。

身处美国的法兰克福学派学者对大众文化的感受尤为强烈,他们从马克思主义异化和物化的角度,对电影、音乐等等做出了敏锐的文化批判,点出大众文化中存在的危险和隐患。而在这种批判视角的背后,我们同样看到了法兰克福学派成员对法西斯主义的深刻反思,"在他们看来,大众文化与法西斯主义的共同之处,就在于利用或创造个人的需要来逐渐取消公共领域与私人领域之间的差别,以利于支撑一种特殊的统治制度。"②

值得注意的是,法兰克福学派在流亡美国期间,形成了自己独特的理论特色。但在一定程度上,它又与当时大行其道的美国实用主义思潮背道而驰。"批判理论"并不是空穴来风,"它主要针对的是实证主义,实证主义在资本主义兴起时期是一种进步的力量,晚近却已变成物

---

① 罗兰·斯特龙伯格:《西方现代思想史》,刘北成、赵国新译,中央编译出版社,2005年,第493页。

② 戴维·麦克莱伦:《马克思以后的马克思主义》,李智译,中国人民大学出版社,2004年,第291页。

化的一个根源和对现状的一种消极认可力量"[①]。法兰克福学派反对传统理论重实证的观念,因为它会造成价值与研究、认识与行动之间的分离。他们所提出的批判理论继承和超越了马克思对科学主义的批判。20 世纪 30 年代后期,逻辑实证主义传入美国,对美国哲学产生重要影响,导致出现了实用主义和逻辑实证主义融为一炉的倾向。他们往往"强调的是我们获取知识的过程中实践性、经验性的一面,即我们通过怎样的方式,调整自己现有的思维习惯,以便处理行事时遇到的新经验与实际困难。因此,真理不是被规定为与实在的直接对应,而是研究者共同体基于说明上和实践上的成功而达成共识的过程所产生的结果"[②]。与实证主义者和实用主义者的价值中立不同,批判理论家更关注分析性和参与性的视角,强调要坚持"批判"的态度。

20 世纪 60 年代,出现了批判理论和实证主义的"实证主义论争",最初的交锋由阿多诺引出。随后在 60 年代至 70 年代期间,美国学术界出现了一次引人注目的马克思主义理论大回潮,产生了"新左派"运动。弗洛姆和马尔库塞通过此次机会,在美国极大地推动了马克思主义理论研究的发展。而哈贝马斯的批判哲学作为一个集大成的重要成果,使得法兰克福学派进入了更为成熟的发展阶段。

二　柯尔施:独创的马克思主义

柯尔施在 1936 年流亡美国后,不巧碰到美国大学和学院都在纷纷裁员。一直到 1945 年,他都没有找到一个长期的教职。其间,柯尔施作为访问学者被南方一个不出名的大学接纳过一段时间,为《科学联盟》杂志写过文章,也曾进出于底特律的社会学家委员会,但其整个家庭还是依靠妻子在波士顿附近教授德语才得以勉强维持。虽然,柯尔

① 戴维·麦克莱伦:《马克思以后的马克思主义》,李智译,中国人民大学出版社,2004 年,第 287 页。

② 布赖恩·特纳编《社会理论指南》,李康译,上海人民出版社,2003 年,第 69 页。

施曾受到在美国的社会研究所的资助，霍克海默也打算邀请他参与自己的辩证法研究，但是最终并未成行。

1.《卡尔·马克思》

1938年，柯尔施出版了经典之作《卡尔·马克思》，书中强烈的日耳曼气息随处可见。他在著作中无视美国文化的存在，在实际生活中也没有融入美国文化，只是喃喃自语道：这里不是他成长、学习的"老欧洲"，这里不是他思考、战斗过的"老欧洲"。而这些难以言传的悲苦心境也只有在私人信件中才会流露一二：

> 与欧洲相比……这里的一切似乎都太大、太宽广、不合逻辑……难以体察全貌……所以想为它寻找到一个确定的位置似乎不太可能。[1]

种种的不如意，让曾经书生意气的他难以重新拾回写作的巅峰状态，在《卡尔·马克思》之后，每年仅有断断续续的文章发表。随着美国政治空气的日益紧张，1954年之后，他就没有再发表过一个字，七年之后便与世长辞。

在此，我们结合柯尔施的前期作品《马克思主义和哲学》来审视一番《卡尔·马克思》，以期见出其前期和后期思想的连贯性。在魏玛共和国时期，柯尔施的《马克思主义和哲学》和卢卡奇的《历史与阶级意识》被一起作为"教授的作品"而遭到批判。虽然随着马克思"巴黎手稿"的出版，青年马克思的理论面貌为重新评价柯尔施和卢卡奇提供了阐释的空间和理论生存的维度，不过，处于流亡状态的柯尔施对马克思主义的关注点始终如一。从《马克思主义和哲学》到《卡尔·马克思》论述的主题虽然发生了变化，但是柯尔施对于马克思主义理论的态度是没有变化的：

> 马克思革命性的理论和实践在任何时期都是不可分割的整

① Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 172.

> 体,这个整体就是至今都在生存着的马克思理论,他的真正目标,即使是最严格意义上的理论著作,都在一定程度上以不同形式与当代劳苦大众的历史性抗争配合着进行工作。①

在《卡尔·马克思》的草稿中,柯尔施更多保留了先前关注的哲学问题。只是后来提纲过于庞大,无法展开,写作计划发生变动,所以才出现了现稿与草稿相去甚远的面貌。比如,在"马克思的社会概念"这一章的提纲中准备谈及的人物包括"康德、费希特、谢林、施莱尔马赫、黑格尔以及黑格尔左派——甘斯(Edouard Gans,1798—1839)、费尔巴哈、卢格(Arnold Ruge,1802—1880)、黑塞、恩格斯等等"②,但在实际写作中却只能删繁就简。

前文提到柯尔施在美国流亡期间的消沉和不振,除了《卡尔·马克思》之外再无著作出现。这中间有经济的压力、文化的不适应,但最重要的是政治气氛的不适宜。这一点,可以从他最倚重的"共产主义者同盟"的宗旨和活动中得到证明:

> 这个组织与传统的社会主义者政党、新共产主义者政党、各种各样站在"对立面"的政党以及他们所组织的活动相去甚远。我们这个组织拒绝第二国际和第三国际的组织理念和意识形态,这个拒绝也包括仍会诞生的"第四国际"。作为马克思主义者建立起来的组织,我们奉行工人阶级自我决定的原则,而这是要通过工人委员会的建立以及获得政治上的权力实现的,当然也包括将资产者转换、纳入到生产和分配的社会主义者系统中来。③

即使"共产主义同盟"已经如此降低身份,退缩进资本主义社会所宣扬的"民主"的圈子之内,但是仍然不能正常开展活动。其附属刊物的名称也从名副其实的马克思主义刊物,隐身到名不副实的社会学的旗号之下。这实际上表征的是一种悄无声息的消亡。

"卡尔·柯尔施是20年代和30年代西方马克思主义理论家中最

---

① Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 139.
② Ibid., p. 140.
③ Ibid., p. 173.

令人感兴趣、最具独创性而又反复无常的一个人。在他的同时代人当中，他不仅对马克思和恩格斯本人的著作，而且对于先前的资产阶级古典思想家的著作，都有着罕见的知识和理解力。他的不幸命运是由于他对理论和实践的统一的不断强调，他本人和他的工作都成了列宁死后欧洲工人运动斯大林化的牺牲品。"[①]与卢卡奇不同，柯尔施一生倡导理论联系实际。而实际的结果是，虽然他能够在理论上深刻理解马克思的学说，并写出重要作品流传后世；但在实践上却屡屡向共产主义组织开火，直至最后切断与马克思主义相关的一切联系。他口才雄辩，青年时期就环游全德进行演说；晚年却是一派凄凉光景，甚至在美国的社会研究所中，对马克思主义学说心灰意懒，口不能言。

2. 柯尔施与布莱希特

柯尔施终生致力于马克思主义的国家、法律学说以及政治经济学批判的研究。与本雅明、阿多诺相比，柯尔施与文学之间的关系可以用"隐晦"来形容，他不仅没有像这两个人那样的文艺批评巨著问世，甚至在他的作品中都很少出现文学的踪影。例如，在其《马克思主义和哲学》中，明确提及的文学作品只有《鲁滨孙漂流记》一部，他还只是将其称为典型的资产阶级上升时期的产物，而"德国浪漫派"这一重要的社会思想流派在这本书中也只出现过两次。但这并不能否认柯尔施与文学之间的深厚联系。即使抛开他在文科中学所受到的文学、文法教育，忽略他在写作中形成的雄厚、独特的文风，他与布莱希特之间的精神交流也早已超越了一般交往的范围，而毋宁说两人之间有着解不开的文学之缘。"直到1928年为止，对布莱希特影响最大的是一个知识分子朋友——卡尔·柯尔施。"[②]布莱希特本人就说过，"在某些方面（理论探讨）他是一个无所不知的人，在某些方面（实事当局）他是一个

---

① 卡尔·柯尔施：《马克思主义和哲学》译者导言，重庆出版社，1989年，第24页。

② Eugene Lunn, *Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler : a Comparison of Brecht and Lukacs* , New German Critic , No.3, 1974.

一无所知的人"。[1] 在这个层面上所形成的文学—思想、思想—文学的双向互动关系,更为他在20世纪前半期的介入文学,发挥了独特的作用。

首先我们简要介绍一下柯尔施与布莱希特之间的交往。1929年布莱希特在马克思主义学习小组中结识了柯尔施,其时柯尔施已经被开除党籍,日常的主要工作就是负责这个学习团体。而布莱希特在不断学习的过程中逐渐选择追随柯尔施,这和柯尔施强调马克思主义不仅仅是科学的方法,同时也是无产阶级运动的一贯理论的宗旨体现相关。布莱希特很喜欢使用"老师"来称呼柯尔施,因为在他心目中,老师是一个良好的交流者与合作者。柯尔施对布莱希特的影响主要表现在创作之上。布莱希特在将高尔基的作品《母亲》改编为戏剧之时,其结尾部分直接以《辩证法颂》结束全剧。这一结尾,可以说集中体现了柯尔施这一时期最为重要的一个概念——"辩证法"。[2]

1934年,布莱希特在丹麦重新考虑长期的文学写作计划。除了邀请本雅明之外,布莱希特一心想同柯尔施继续1933年冬天在柏林的马克思主义的讨论。所以他不断向柯尔施吹嘘斯文堡的藏书,并告诉柯尔施他的藏书已经运来,他还有全套的《新时代》,另外本雅明的藏书也将运来。布莱希特理论上的精神依赖性可见一斑。30年代中后期,柯尔施的《卡尔·马克思》激发了布莱希特打算按照卢克莱修(Titus Lucretius Carus,约前99年—约前55年)的《物性论》的风格以六步韵诗的形式重写《共产党宣言》的激情。此外,柯尔施和布莱希特的共同话题还涉及了苏联和斯大林主义,他们常常就此交换意见。

以下我们将主要从两个层面来看柯尔施对布莱希特的影响,从而反观柯尔施思想与文学的关系:第一个层面是文学理念的角度,从这一层面来看,柯尔施的影响主要体现在布莱希特的"理念"观念上;第二

---

① Eugene Lunn, *Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler : a Comparison of Brecht and Lukacs*, New German Critic, No. 3, 1974.

② 参阅克劳斯·弗尔克尔《布莱希特传》,中国戏剧出版社,1986年,第219—226页。

个层面是文学风格的角度，这主要表现在布莱希特前后期美学风格的转变。

从文学理念的角度来看，正是在柯尔施"理念"观点的影响之下，布莱希特才没有停留于传统精神文化之上。犹如黑格尔"理念"精神的自我运动，在布莱希特看来，劳苦大众和资产阶级生活的客观现实与体现二者精神生活的戏剧表现之间也是互相作用的。正是由于意识到了这一点，布莱希特的戏剧创作才得以不断发展。

> 在黑格尔唯心主义的问题上，因为布莱希特的马克思主义的重点在客观和主观之间的相互作用，这表现出他将马克思主义的辩证法从黑格尔的辩证法中区分出来的倾向性。在这一点上他多得益于柯尔施在1930年代思想的发展。柯尔施的《卡尔·马克思》（布莱希特对这部著作非常推崇，并且和柯尔施在1933年到1936年间在丹麦等地广泛的讨论，此时这本书还是手稿）将马克思主义视为从黑格尔的哲学发展而来的唯物主义科学。①

布莱希特本人一生信奉现实主义。在30年代与卢卡奇的"表现主义"之争，实际上就是"现实主义"的边界之争，是由于两人"理念"的不同引起的。② 后期名作如《四川好人》、《大胆妈妈和她的孩子们》等，无不是在这种唯物主义"理念"指导下创作出的人民大众剧作。在精神理念和实践创作的循环中，布莱希特不断提高着自身的境界。

如何对待物质和精神的辩证关系、如何塑造世界观和人生观，这对于一个作家而言尤为重要，因为他要在自己的作品中用一个虚构的世界展现出自己的认识，在这里的人们是"用脚走路"还是"用头走路"完全取决于作家的意志。所以，布莱希特选择柯尔施作为他的精神导师，也就决定了他作品中的人物"用脚走路"的基本特征。在他的作品中，处处洋溢着唯物主义乐观向上的精神风貌——即使在用夸张变形的手

---

① Eugene Lunn, *Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler*; *a Comparison of Brecht and Lukacs*, New German Critic, No. 3, 1974.

② "现实主义的广阔性和多样性"是关于这场争论的标题，参阅余匡复《布莱希特论》，上海外语教育出版社，2001年，第15—28页。

法表现资本主义世界的精神颓废、萎靡之时,也是以警醒为目的,这在他的"史诗剧"原则中得到了完整的表达。[①] 可以说,正是在柯尔施的影响之下,布莱希特选择了唯物主义的道路,从而离开了德国的唯心主义传统和19世纪资产阶级的人文主义传统。在这一点上,他与同为信仰马克思主义的卢卡奇所走的道路形成了鲜明的对比。

如果可以用一句话来描绘卢卡奇和布莱希特在面对现代艺术和19世纪文学时的态度的话,那就是:前者流连于过去文学形象中体现出的完满人性和现实世界,后者在现代艺术的支离破碎中看到人民用有力的双手撕开了资产阶级温情脉脉的面纱。对于30年代那场"表现主义之争",即使现在要下一个结论都不是一件很容易的事情。因为,我们所能使用的,只能是"布莱希特对现实主义的理解更宽泛"这样的中性定位,或者"卢卡奇在艺术潮流的把握上比较落伍"这样的实证评价而已。

在文学理念上,柯尔施的唯物主义文学观念影响了布莱希特的思想。下面我们接着从布莱希特前后期美学风格的转变,来看看柯尔施对布莱希特文学风格的影响。1929年左右,布莱希特在柯尔施主持的马克思主义学习小组中系统学习马克思主义,在不成熟的社会主义思想影响下创作了以《措施》为代表的实验性质的教育剧。这时的戏剧创作,体现出的是其对社会主义思想的信仰,以及形成自己独特风格的尝试。"二战"期间颠沛流离的流亡生活和对法西斯罪行的亲眼见证,增强了他对社会主义的信仰和在艺术上表现人类残暴和苦难的决心与激情。所以在后期,布莱希特的现实主义就更加坚定地走向了自己清醒的内心,与肤浅的唯物主义隔绝,更剔除了与欢笑的唯物主义之间的关系。这个时期,布莱希特的创作日臻成熟,并且在美学形态上逐渐形成了自己的风格。与前期相比,不仅有了高下之分,更有了美学上的异同之辨。从这种转变中,我们也不难看出他对柯尔施理念的逐渐背离,并且在对马克思主义的理解上也有了自己独特的发现。下面是他在《第三帝国的恐惧和苦难》的序幕《德国的检阅》中的表达:

---

① 参阅张黎选编《布莱希特研究》,中国社会科学出版社,1984年。

他们从那里走来：
一支苍白无力的杂乱军，
前面打着血红的旗帜，
上面有着黑十字触目惊心，
对于穷苦人来说，
十字上的大钩子意味着不幸；
还有那些不行军的人，
在地上匍匐前进，
去参加他的伟大战争。[①]

所谓高雅、魅力、感动、气氛等资产阶级的词汇在这场战争中将其粉饰太平的本性暴露无遗。一方面是瓦格纳幻象般的音乐盛景，一方面是铁丝网、集中营、毒气室。所以流血、苦难、寒冷、悲愤才是真正的生活、真正的人民感受。正是由于深刻洞察了资产阶级的本质，布莱希特坚定地走上了自己的道路，从文艺理论的角度重新思考这个混乱的时期：

> 对于布莱希特来说，在苏联存在的所谓"社会主义现实主义"的实证主义乐观论调，是完全失败的。他对苏联文化的批判体现了他的"生产美学"的基本强调点：与历史不断解放的生产力相比，苏联艺术仅仅停留在消极接受艺术客体的疏离的伪自主性上。苏联对于文学的限制仅仅是把另外一种更宽泛意义上的失败表达了出来：强权政权并不从素质上关注社会劳动者的解放，只是注意生产数量的增加。不仅在被控制的经济领域，而且对现实主义手法的传统性控制上，不论体力劳动者还是脑力劳动者，都不允许建构自身"觉醒了的平民阶层的新的人性"。[②]

不论是站在实用性的立场上，强调艺术家要与其他社会力量形成合力拯救人民群众逃脱苦海；还是站在自律性的立场上，强调艺术家要

① 布莱希特：《布莱希特戏剧选》（上），人民文学出版社，1980年，第111—112页。

② Eugene Lunn, *Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler : a Comparison of Brecht and Lukacs* , New German Critic, No. 3. 1974.

服从艺术内心的法则才能建构出最有力量的作品。艺术的自主性对于经历过战争、灾难和重大社会变迁的艺术工作者来说,永远都是一个沉重而难以言清的话题。不管怎样,布莱希特在一次次艰难的选择中成熟了,转而开始运用源于内心的“史诗剧”方式,汇入到流亡文学、革命文学,以及现实主义、表现主义的文学大潮之中。在这个过程中,他胸中的马克思主义的“萌芽”以1929年的学习小组为生发点,逐渐生发成长起来。

这里需要指出的是,布莱希特对苏联文艺政策的难以认同,并不意味着他像富有学究气的柯尔施一样,对共产主义前景抱着一种灰暗、冷淡的心态。相反,布莱希特在不断的戏剧实践、流亡生活中,逐渐认识到时事的变化趋势,进而在1949年决心参加东德的社会主义建设。这时的布莱希特和柯尔施已经很长时间没有见面,只保持着通信联系。布莱希特在写给柯尔施的信件中说:“我们长久以来对苏联的评价就不一样,但是我相信,您对于苏联的立场并不是我唯一从您这儿的科学发现中推导出来的。”此时,面对日益显明的世界形势,学究气的柯尔施虽然“看到苏占区的可怕情形”,但他还是修正了对苏联和美国的态度。“让美国佬统治这个世界不仅是我所能想到的最坏的结局,而且也是一种反动的乌托邦。……因此从哪个方面来看俄国帝国主义都要比美国帝国主义强,除此以外没有第三种可能性。”[①]

除了政见的不同之外,柯尔施晚年思想的摇摆不定甚至经常的混乱状态,也让他们之间的交流遇到了阻碍。在1945年3月,布莱希特写信给柯尔施谈论他对《共产党宣言》诗歌化的尝试,并且还让柯尔施给他提供德文版本的马克思著作,好让他在理论的道路上正确前进。但是柯尔施在回信中更多谈论的是有人邀请他去讲关于苏联的政治经济结构,最后才附带性地谈到“你(布莱希特)的380页的著作是个杰作”[②]。

从作为布莱希特的精神导师,到遥望布莱希特加入社会主义的滚

---

① 克劳斯·弗尔克尔:《布莱希特传》,中国戏剧出版社,1986年,第450页。

② Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 178.

滚洪流的局外者，柯尔施与布莱希特的文学精神之旅从侧面反映了柯尔施思想滑落的轨迹。如果想对这一历程进行一番评论的话，最恰当的莫过于柯尔施在自己博士论文的导言中对法学的抱怨：

> 在以前教条化的法学中，对有效合法原则的抽象内容问题的关注占据了太大的空间。与之相反，对于怎样和何种程度上将这些有效合法原则应用于实践，却几乎没有给予关注，没有认识到这也是教条化法学不可分割的一部分。[①]

如果把这段话中的“法学”替换为“文学”，正可将其视为柯尔施文艺思想历程的贴切描绘。

三 克拉考尔：“好奇的”现实主义

1933 年纳粹上台，是德国历史的一个转折点，对克拉考尔来说，同样也是一个转折点。如果从创作的角度来看，流亡时期的开始，也是他思想成熟的开始。[②] 在流亡期间，克拉考尔和阿多诺保持着密切的联系，他们互相交流思想，彼此收获很大。在与社会研究所的合作中，克拉考尔曾担任“反犹主义”社会调查项目的摄影顾问，对研究工作的发展起到了不小的作用。

与前期相比，1933 年之后克拉考尔迎来了他理论的黄金时期。他最重要的几部著作相继问世，其中具有代表性的是《雅克·奥芬巴赫和他那个时期的巴黎》(*Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*)(1937)、《从卡里加利到希特勒》(1947)、《电影的本性——物质现实的复原》(1960)等。在这些广为人知的作品中，电影理论研究无疑占据着最为重要的地位。

---

① Patrick Goode, *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979, p. 6.

② Miriam Hansen, *Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture*, New German Critique, No54, Autumn, 1991.

近年来,对克拉考尔的研究迎来了一波复兴的浪潮[①],可是比较奇怪的现象是,研究者们对他流亡之前作品的关注度,要远远大于其声名显赫的后期著作。不少学者热衷于在诸如《大众装饰》、《论摄影》、《职员们》等前期作品中发掘现代性体验的表征,而认为后期的著作更多体现了"一种可怕的马克思主义的偏见",不予重视。例如,《从卡里加利到希特勒》这部几乎可以称为克拉考尔代名词的著作,却遭受到几近尴尬的冷遇。[②] 实际上,纵观克拉考尔的一生,虽然他的理论兴趣时有转移,不同时期研究的方法各有偏重,但他的问题意识和时代诊断却贯穿始终,其后期的思想著作更为集中地展现了现代性的主题。下文主要通过对《雅克·奥芬巴赫和他那个时期的巴黎》和《电影的本性——物质现实的复原》的简单分析,展现克拉考尔的思想特征。

1. 奥芬巴赫与19世纪的巴黎

《雅克·奥芬巴赫和他那个时期的巴黎》是一部与以往的传记完全不同的思想著作。我们知道,以前的文学传记作为一种通俗文学的类型,主要将重点放在传主的生平和成就之上,是从个体观察的角度对一个人所做的揭示。但是克拉考尔的重点并不在于雅克·奥芬巴赫本人的音乐成就以及他个人的遭遇和波澜,而是关注"社会何以允许奥芬巴赫这个人物出现,这个人物给社会带来了什么以及这个人物又如何为社会所决定"。它的中心主题并不是奥芬巴赫的音乐,而是"奥芬巴赫的社会功能"。[③]

奥芬巴赫的生活世界是法国的巴黎。19世纪的巴黎是一座文化之城、艺术之都,本雅明也有以《巴黎,19世纪的首都》为题的作品,而其恢弘巨著《拱廊计划》更是将巴黎这座城市的建筑形态作为研究的出发点,可见巴黎对文化分析者的重要意义。奥芬巴赫便生活在19世

---

① 参阅 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 2004, p. 15。

② Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 2004, p. 17.

③ 参阅戴维·弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003年,第235页。

纪的巴黎上流圈子中，这里荟萃了巴黎引以为傲的、形形色色的艺术家们，他们的一举一动无不牵动着时代最为敏感的神经。奥芬巴赫和他的“轻歌剧”在19世纪中期风靡一时，影响甚大。克拉考尔认为这其中聚集着深刻的时代精神，只要能够洞穿奥芬巴赫和他的艺术，也就能够“戳穿”这个时代的本质。当然，克拉考尔的兴趣并不在于“戳穿”某一段已经过去的时代。作为一名文化考古工作者，他之所以选择19世纪的巴黎，是因为这一时代同时也是现代社会的前身。透过这个雏形，克拉考尔力图发现各种未来发展的社会形态的可能性。

因此，当我们追随克拉考尔的脚步，走入“奥芬巴赫——巴黎——19世纪——当下”这样一个环环相扣、层层放射的思考路径，就不难看出克拉考尔社会性传记的意图所在。同时，“当下——19世纪——巴黎——奥芬巴赫”这样的研究路径也再次提醒我们20年代齐美尔的影响并没有远去，对“表面形态”的描绘，对“马赛克”式拼图体现出的模糊的精确性的追求，后来便越来越集中表现于电影这种全新的艺术手段之上。所以，克拉考尔在《格奥尔格·齐美尔》中对齐美尔的思维方式所做的评价，同样也适用于他本人：

> 他反对从一般的较高层次的概念出发，借助于严密的概念形式，系统地推演出个体性的事实。他所有思想的展开，都紧紧扣住直接经验到的——但也不是每个人都能感知到的——活生生的现实……他的全部思想，根本只是借助透视法对客体所做的理解。[①]

所以，正如以往的评论家所发现的，克拉考尔对一个音乐家的考察竟然不从音乐入手，而是着重于对轻歌剧的歌词研究。这是因为如果要透视两个符号体系之间的关系，文字与生活世界的联系比音乐与生活世界的联系更加明显和丰富。归根结底，克拉考尔强调轻歌剧对当时世界的折射作用，就是要特别突出奥芬巴赫的社会功能。

> 奥芬巴赫的崛起和他的音乐体裁——轻歌剧的起步，恰逢1855年的万国博览会。而1867年的万国博览会，令第二帝国在

---

① 戴维·弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003年，第155页。

崩溃之前尽显其辉煌,奥芬巴赫的轻歌剧也随之开始走下坡路。它的全盛期,就在这两次事件之间。两次事件都鼓舞了国际精神。轻歌剧的鼎盛,离不开路易·拿破仑的独裁统治,而一旦独裁崩溃,轻歌剧的日子也就结束了。[①]

与传统传记不同,克拉考尔的传记视角十分独特。因为传统传记看重的是传记主人公,社会背景只是为了凸显人物赖以活动的场所环境,而克拉考尔则是要在文化现象和社会状况之间建立联系,用传记主人公这根红线串联起他的社会学观察以及现代性的沉思。所以在克拉考尔的传记作品中,我们可以看到许多精辟的社会评论。例如,他戳穿新闻记者这一职业的真实面目,"很多崇高的理想,不过是经济利益的线索。勋章的背面刻的是准许买卖的字样"。他还在大众装饰上发现交际花的社会学象征意义,"化妆品的广泛使用、裙撑的流行使不正派女子与贵妇人难以分辨。帝国迸发的快乐和魔力越多,裙撑的摆围也就越宽。这种趋势直到1866年还没有开始消退"[②]。

不过,克拉考尔考察文化现象和社会状况相关性的立足点,到底是阿多诺所说的"预设"了一种二者的和谐,还是克拉考尔所期望的一种"好奇的冒险"式的探索呢,这恐怕还值得我们深入思考。因为"预设"与"好奇的冒险"两种途径之间的分歧,不仅仅是增一分减一分的量的差别,而是关乎如何理解马克思主义的质的差别。在克拉考尔看来,为了发现真理内容,应该借助唯物主义的哲学观,驱除神学语言中的神秘色彩。在具体路径上,则是考察日常世界的"表面形态",因为真理范畴是要能够经受住"最简单的需要"和"最浮面的事物的场景的考验"。只有经过这样的道路到达彼岸,才能成为一个"好奇的现实主义者"。[③]

---

① 戴维·弗里斯比:《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003年,第238页。

② 同上书,第243页

③ 这是阿多诺对克拉考尔所作的评判,参阅 Adorno, *The Curious Realist: On Siefried Kracauer*, *Notes To Literature*, Columbia University Press, 1991。文中肯定性与否定性判断相混杂,晚年的克拉考尔对此深表不满。但是,"好奇的冒险"却是克拉考尔本人一直所努力追寻的状态。更详细的分析可以参阅 Martin Jay, *Permanent exiles : essays on the intellectual migration from Germany to America* (New York : Columbia University Press, 1986)一书中克拉考尔部分。

2. 电影的现代本性

将这种“表面形态”和“真理范畴”之间的辩证关系推演到极致的著作，就是克拉考尔的《从卡里加利到希特勒》[①]。在本书中，他批判了大众文化所蕴含的虚假意识形态，认为它是一种新的社会控制的形式。这一观点与大部分法兰克福学派成员对大众文化的态度不谋而合。克拉考尔沿着《大众装饰》中对电影的经验性考察，思考了在电影大众中表现出来的狂热心理，这实际上为分析法西斯对大众的控制埋下了伏笔。因此，在《电影的本性——物质现实的复原》中，他指出，大众狂热的心理状态和电影的特性是分不开的。

> 电影观众在很大程度上是个被催眠的人。他们眼前那个亮闪闪的长方块——它很像催眠者手中的发光体——产生的一股魔力，使他们不由自主的屈服于侵入到他们的空白一片的头脑里来的各种暗示。电影是一个无可比拟的宣传工具。因此，列宁有句名言：“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的。”[②]

其实早在1936年，克拉考尔就曾结合德国战后的危机状况，论述了“大众与宣传”之间的内在逻辑。在社会萧条、经济疲软、失业猛增、阶级矛盾激化的状况下，人们的心理状态混乱不堪，此时法西斯主义就成为再次整合大众的一种“虚假的方案”。在资本主义发展的过程中，人们生存的意义已经被挖空，一切早已变得表面化和贫乏，群众早就在“装饰”面前“乱花渐欲迷人眼”，甚至本身也成为一种装饰。在这种情况下，法西斯“宣传—控制”的方案，轻而易举地取得了胜利。

不过，克拉考尔也指出，电影的这种迷幻效果和电影真正的本性并

---

① 这里“卡里加利”出自《卡里加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*)，它是UFA在1919年出产的一部著名的表现主义电影。它虽然在电影的表现手法上趋向保守，但是对于心灵的探索对后世有着深远影响。

② 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社，1981年，第202页。

不相关。这也是他一以贯之的电影立场,这种立场让我们看到克拉考尔电影理论的内部张力。在他看来,电影并非反光镜那样映照真实的、完整的自然,而是致力于表现稍纵即逝的事物。

> 由于每种艺术手段都有其特别擅长的表现对象,所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象,是电影的真正食粮。[①]

作为写实主义电影理论家,克拉考尔试图揭示电影的真正本性,从而在根本上认识电影这种现代的传媒手段。所以,他认为不能把现代电影与传统悲剧相提并论,"电影和悲剧是互不相容的……它必须以广阔的外在世界为重心——这个无边无际的世界和悲剧所规定的有限的、整齐有序的世界几乎无所共同之处……是一系列偶然的事件,既牵扯到人,也牵扯到无生命的物体"[②]。

如果联系克拉考尔整体思想脉络的话,他对电影的认识恰恰流露出了他的现代意识。如果按照以悲剧为代表的传统艺术表现形式和唯心主义的思维方式主张,人依靠自己的心灵,通过象征或者抽象的方式,就能够认识这个世界、把握这个世界。这在克拉考尔看来不过是一种虚妄的想法。因为世界本身是鲜活具体和变动不羁的,电影这种全新的艺术手段,善于把握稍纵即逝的时间感,并且捕捉无边无际的空间感。正是基于这种信念,克拉考尔才会肯定质料的完整性,肯定电影的真实性,致力于发现"日常世界的奇异之处"。

在这个意义上,正如柯尔施在魏玛共和国时期所指出的,克拉考尔抬高了卢米埃尔(Louis Lumière,1864—1948),贬低了梅里埃(Georges Méliès,1861—1938)。卢米埃尔和梅里埃电影理论之间的不同,不是自然现实和艺术表现之间的区别,而是是否体现出了电影本性的问题:谁最能抓住社会生活中倏忽而过、变化不定的特征。卢米埃尔的主题

---

① 齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社,1981年,第3页。

② 同上书,第4—5页。

是"当场抓住的自然"。在他的影片中,车站镜头着重展现火车在到达和离开时的杂沓纷乱,表现出了这类场景的"偶然性质",而在其中反复出现天边烟云则显示了它们的"片断性质"。这种方式显然正确传达了新的艺术精神;梅里埃则是用"幻象"来代替"未经扮演的现实",以艺术家设计的戏剧情节来代替生活琐事,与传统艺术没有什么区别,观众在看电影的时候好像"始终面对着舞台",完全是一种倒退。

克拉考尔的这种电影观念与其说是一种写实主义的观念,倒不如说是受到现象学影响后的思维产物。[①] 后期的克拉考尔一直关注电影对现实现象的揭示,用行动回应了现象学的那句口号"面向事实本身"(Zu den Sachen selbst)。正是循此思路,克拉考尔才要深究体现出自由创造而不是探索自然的《卡里加利博士的小屋》为何会在当时产生那么大的影响,究竟是什么东西吸引着观众潮水一般涌向电影院。[②] 他得到的结论是:正如卡里加利博士用催眠术控制的世界,让人们感到就像真正的现实一样,电影观众的心理实际上也被控制了,所以才会感到这就是"现实"。克拉考尔如此肯定这部电影缺少电影的本性,是因为这部电影的成功没有再现物质现实,就像"很多红极一时的流行风格"一样,"并不是因为它的美学上的正当性而吸引人,只是因为和当时的社会要求和文化要求相契合导致的"。[③]

不仅幻想这种元素不被克拉考尔看好,在克拉考尔看来,历史剧也超出了电影的表现范围,因为它同样会干扰物质现实的再现,让其片断的真实性和易碎的完整性受到人为地破坏。所谓历史剧"作为某一过去时代的再现,它们所表现的世界是一个从生活的时空连续中硬切出来的人工产品,是一个不可能再有扩展的封闭宇宙"[④]。补救的办法只能是,在"摄影机面前的现实"(以《圣女贞德的受难》为例)和"力求真实可信"(以《愤怒的日子》为例)两个相反方向上的努力。

究其实质,对克拉考尔而言,电影深入生活就是要经验地表达现实

---

① Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 2004, p. 28.

② Ibid., p. 41.

③ Ibid., p. 41.

④ Ibid., p. 41.

生活的时空连续性。而这样的观点也体现在克拉考尔早期的《大众装饰》和《论摄影》中,对城市意象的描写和将巴黎、柏林的街道进行的比较之上。在以柏林为代表的前卫城市中,一切都是为了永恒,一切都不能长久,永恒的只有变动。

> 经过完全的现代性,它(克拉考尔以前经常光顾的茶馆变成了糖果店)陷入了一种被遗忘的状态,没有任何力量可以挽回;它于是变为偶然性,生活世界再一次吞没了它……很多建筑被拆去了装饰物,这些装饰物本来架起了通往昔日的桥梁。现在,被劫掠过的外观,在时间上保持着连续性,并且成为背后所发生的非历史性变迁的象征。[①]

身处这样的城市,万事万物永远都呈现出当下的状态:时间单向流逝,永不回头;却又空洞无物,没有积淀,与历史无关。不仅时间是空洞的,"被偶然性、巧合性所填充",而且,空间也同样是空洞的,身处其中的人"焦躁不安"。正是在这种空洞中,时空的连续性永远蔓延下去。

在此,我们可以把摄像和记忆作一对比,从而来理解摄影—电影在把握空间的连续性上所做的努力。[②] 我们看到,同摄像相比,记忆的意向充满了"断层"。因为人的记忆总是要赋予过去的事情以某种含义,所以就要跳过很多东西,才能连接起来,才能形成有意义的历史。与记忆相对,摄影术总是像"由零星的碎片组成的混合体",拍到的是"人的总体性的碎片",而且"这种被拍下来的现在,被赋予了彻底的永恒性"。[③]

摄影—电影在动态的瞬间把握住了现实。如果说克拉考尔在其理论思考的前期已经深刻体会到了时空观念的空洞,体会到了现代社会的碎片化中人的存在状态的话;那么在其理论思考的后期,克拉考尔就

---

① 转引自戴维·弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003年,第186—187页。

② 在克拉考尔看来,电影是照相术的延展,本性相同,所以在这里把摄像、电影放在一起,未加以区分。可参阅《电影的本性——物质现实的复原》一书。

③ 该段论述请参见齐格弗里德·克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社,1981年,第4—5页。

将这种感受系统化地表达了出来，进而寻求电影这种以物质技术为基础的艺术，对现代社会进行某种乌托邦的救赎。与之相反，马尔库塞并不看重新兴的电影艺术，而是完全肯定传统艺术的力量。可以说，克拉考尔的唯物主义是以一种奇怪的方式呈现的，说到底，他也是法兰克福学派中“一个不可救药的浪漫主义者”。

第六章　流亡时期的马克思主义文艺思想(中)

一　本雅明:“碎片式”的文化批判

在法兰克福学派流亡美国的过程中,有一位重要的成员拒绝迁到美国,在流亡途中服药自杀,他就是本雅明。希特勒上台后,本雅明被迫开始辗转流亡于法国巴黎、西班牙伊维萨岛和丹麦。在这段逃亡时间里,本雅明一边过着颠沛流离的生活,一边创作了大量的评论著作,如《经验与贫乏》、《作为生产者的艺术家》、《弗兰茨·卡夫卡》、《机械复制时代的艺术作品》、《关于波德莱尔的几个主题》、《关于历史的概念》等。从1934年开始,本雅明开始挣扎在生活的边缘线上。阿多诺则不断为其提供帮助和支持,改善其生活状况,并且动用自己的家庭关系来资助本雅明。社会研究所则定期为本雅明提供经费,让他专心从事研究。这时,他的研究主要集中在对历史学家爱德华·福克斯(Eduard Fuchs,1870—1940)以及巴黎拱廊的研究上,职是之故,才有了本雅明的一部未竟之作《巴黎拱廊计划》。

1938年1月,本雅明和阿多诺在意大利最后一次见面,本雅明婉拒了阿多诺让他逃往美国加入社会研究所的邀请。德军占领法国后,本雅明为了逃避盖世太保的迫害,计划从法国边境越过比利牛斯山脉逃往西班牙,但遭到西班牙政府的拒绝。由于害怕被强制遣回,落入盖世太保手中,本雅明于1940年9月29日深夜服药自杀,结束了自己漂泊的一生。

1. 宏伟的拱廊计划

本雅明的文学、文化思想中最为卓绝、最具创见的著作就是《巴黎

拱廊计划》。这一著作虽未完成,却足以成为 20 世纪上半期最为重要的思想杰作。本雅明在提交给社会研究所的纲要《巴黎拱廊计划》[①]中,试图把他多年来零散的研究结果整合起来,并为自己今后的研究提供一个立足点。本雅明的出发点是马克思的"商品拜物教"(Warenfetischismus)范畴,他试图用这个范畴来分析资本主义经济对于传统文化的深刻影响。他集中分析的是商品的交换价值,因为商品在拱廊的购物橱窗和商场里成了一种崇拜的偶像。由此,本雅明想建立一种有关集体愿望图景的历史哲学理论,而这种集体愿望图景是一种辩证的图景。

整个《拱廊计划》结构复杂,手稿几经修改润色,因此这部未完成的著作可以划分为独特的两个单元。首先是本雅明关于整个计划的概述和提纲。概述包括 3 篇论文(含 1935 年的提纲),其中最有分量的就是《巴黎,19 世纪的首都》。这一文章是《拱廊计划》的总纲,已经呈现出了这部未完成著作气势恢宏的风貌。文章包含了六个部分。

第一部分《傅立叶或拱廊》(*Fourier oder die Passagen*),描述的是巴黎拱廊的发生过程及其特殊功能。巴黎拱廊是 1822 年之后才大规模出现的,本雅明认为拱廊的大面积出现主要有两个动因,一个是纺织业的繁荣,另一个是钢材在建筑领域的广泛运用。本雅明认为,拱廊是一个社会集体想象的空间。把城市作为一个复杂的拱廊,这就使得拱廊这样一个历史空间成为了一种时代的表达:高度复杂的机器乌托邦,使得人们对幸福的追求成为一种新的时尚和观念,从而使得人们使用激情的能动性来取代道德的强制或古老的道德。本雅明还以傅立叶的社会乌托邦设想为例,进一步阐明 19 世纪为何会出现这样一种图景。

第二部分是《达盖尔或全景》(*Daguerre oder die Panoramen*)。本雅明认为,巴黎拱廊的出现也让全景观念达到了高潮,其标志就是照相术的兴起。照相术的诞生主要是用来表达人们在 19 世纪城市生活中形

---

① 关于《巴黎拱廊计划》的写作历史,参阅 Walter Benjamin, *Passagenwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 1081-1205。

成的一种崭新的观念:人们普遍想在大都市里体验乡村风景。要想把城市变成乡村,他们只能借助技术的手段。所以,当时巴黎的市民普遍想用技术的手段来模仿自然,体会乡村生活的乐趣。这实际上表明城市在19世纪已经占据了主导地位,远远凌驾于乡村之上。达盖尔(Louis Daguerre,1787—1851)是全景画家普雷沃(Pierre Prévost ,1764—1823)的学生兼助手,他的店铺就位于拱廊上,为全景技术的运用作出了贡献。从19世纪中叶开始,照相术快速推广,远远超出了商品经济范围。在本雅明看来,照相术的广泛运用,对艺术价值构成了挑战,这既有经济的原因,也有技术的原因,更有社会的原因。

第三部分是《冈德维尔或世界博览会》(*Grandville oder die Weltausstellungen*)。本雅明认为,世界博览会是人们朝拜商品的地方。人们举办世界博览会,是为了让劳动阶级开心。因此,对劳动阶级来说,世界博览会是个解放的节日,因为劳动者作为顾客出现在世界博览会的前台。圣西门主义者打算让世界产业化,他们没有预见到阶级斗争。因此,在本雅明看来,世界博览会美化了商品的交换价值,遮蔽了商品的使用价值,为人们放逐自己提供了一个想象的空间。冈德维尔是一个雕塑家,他想用一种商品的形式把世界展示出来,或者说想把商品的形式在整个空间中表现出来。冈德维尔的艺术主题就在于让商品神圣化。根据冈德维尔(Jean Ignace Isidore Gérard,1803—1847)充满幻想的作品,本雅明把他所处的那个时代对进步的信仰看做是一个充满乌托邦图景的先锋行为。

第四部分是《路易·菲立普或居室》(*Louis-Philippe oder das Interieur*)。在路易时代,人们第一次把私人空间与工作场所区别开来,也第一次有了居室。在居室当中,人们展开了想象的翅膀,为自己建构了一个空间,既容纳了远方,也涵盖了过去。沙龙就是世界舞台里的一个包厢。在本雅明看来,居室是艺术的庇护所,收藏家是居室中的真正居住者。但是,收藏家赋予事物的是爱好价值,而不是使用价值。收藏家不仅梦想进入远方或过去的世界,而且还梦想进入一个更加美好的世界。

第五部分是《波德莱尔或巴黎的大街》(*Baudelaire oder die Straen*

von Paris)。本雅明指出,如果说路易·菲立普(Louis-Philippe de France,1773—1850)是历史上第一个资产阶级私人形象代表的话,那么,波德莱尔就是描写大都市生活的第一个抒情诗人,或者说是第一个游手好闲者。游手好闲者主要混迹于大都市的人群当中,不管是在大街上的人群中,还是其所属的社会阶层中,他们都不会有在家的感觉。这些人混迹在大都市中,就是想要把田园风光的幻想想象成一个自己内在的空间,以供逃避之用。所以,在本雅明看来,拱廊正是一种逃避想象的结晶。

最后一部分《豪斯曼或巴黎的街垒》(*Haussmann oder die Barrikaden*),主要分析了豪斯曼的建筑特点。本雅明认为,豪斯曼的都市建筑理想是想通过漫长的街道来展示一种透视主义风格,这和19世纪人们试图用艺术的目的来神化技术必然性是相吻合的,也和拿破仑的帝国主义政治体制相吻合,有利于金融资本的繁荣。本雅明认为,豪斯曼对都市里流荡的人们充满了憎恶,试图通过建筑来使这些人远离都市,让他们在都市中找不到立足之地。豪斯曼主张拓宽巴黎的街道,让人们无法再进行巷战,以达到阻止内战的目的。此外,还要新建街道把监狱和劳动场所联系起来。因此,在本雅明看来,豪斯曼的建筑可以说是一种反革命的建筑。

《拱廊计划》所包含的另一部分是大量的札记体文字。如果把《巴黎,19世纪的首都》看做这个研究计划的主干的话,这些分门别类按照字母顺序排列的手稿就是这一著作繁茂的枝叶。本雅明生命的晚期处于纳粹迫害和经济困窘的双重处境之中,尽管倾力完成《拱廊计划》,但仍然壮志未酬。因此,这些札记未能成书,有其客观原因。但是,本雅明对札记、格言文体的青睐,是这些手稿未能成为系统的论文的重要原因。而正是由于这种文体,才彰显出了本雅明独特的学术旨趣。本雅明全集的编者蒂德曼(Rolf Tidemann,1932—)在为《拱廊计划》写的导言《停滞中的辩证法——拱廊计划导读一篇》中把本雅明的这一著作比喻成一栋结构复杂的建筑物:"我们可以把《拱廊计划》中的片段比作造房子的材料,而它的提纲仅仅作为地基的标志,或者说它的地基仍然没有挖好。在《全集》第五卷首的两篇概述中,本雅明描绘了这

个计划的提纲,这个提纲涉及范围甚广,而他已经在1935年和1939年详细审查了这个提纲。每一篇概述分为五到六个部分,每一部分对应于书中的相应章节。如果我们进一步加以类比的话,这些章节相当于一座楼房的五六层楼面。紧接着地基,我们发现整齐地堆积着通常用来砌墙的断章残片;本雅明的整个思想已经提供了合成这座大楼的黏合剂。"[①]但是,这些断章残片似乎也带来了大量的"负面影响",因为这些让人眼花缭乱的片段往往掩盖了本雅明自身的反思和解释性的陈述,"读者们能够获得大量这些理论上和解释的反思,但是这些反思最终在大量的断章残片的重压之下消失了"[②]。

但是蒂德曼认为,本雅明的写作方法是他对历史唯物主义历史观的独特理解造成的。本雅明在《拱廊计划》中论及历史唯物主义时说道:"应该在最终处看到历史唯物主义的中心问题:马克思主义者是不是必然要以历史可知性的丧失为代价,才能获得对历史的理解。或者,换句话说:用何种方法才有可能将高屋建瓴(Anschaulichkeit)与马克思主义者的方法的实现结合起来?这一事业的第一步就是把蒙太奇的原则引入历史。也就是说,要将最小和最明晰简短的片段集合成大建筑物。事实上,我们要分析每一个单独细小的时刻,从而发现总体事变中的小水晶,由此(我们)才能打破呈晶体状的历史自然主义,而攫取历史这个建筑物本身。"[③]因此,本雅明有意采用这种写作方式,一方面试图保留唯物主义史观包含辩证运动的目的论体系,另一方面也用自己的方式质疑了辩证唯物主义的"中心问题",通过大量的片段和评注,试图以"大事变中的小水晶"这样的方式保留具体的19世纪巴黎文化现象,在作为上层建筑的资产阶级文化和普遍历史规律之间造成张力,从而显示出"星丛"这样一种独特的文类形式。

我们知道,马克思在《资本论》中分析商品拜物教的时候,已经指出了商品所具有的神学外表。本雅明据此认为,美学是资产阶级的一

---

① Walter Benjamin, *Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University, 1999, pp. 931-932.

② Ibid., p. 932.

③ Ibid., p. 461.

种拯救措施，艺术主要是为了复兴资产阶级的欲望而产生的一种表象形式。但是艺术的这种拯救和治疗功效并不能阻挡资产阶级社会的分化和尖锐的矛盾，它们仅仅成为镶嵌在资产阶级上层建筑之上的“小水晶”。值得回味的是，在本雅明看来，19世纪既是一个革命的时代，也是一个资产阶级衰亡的时代，更是一个反革命的时代。所以，本雅明把19世纪描述成一个充满歧义的模糊时代。他采用了大量的片段、札记和纲要相结合的方式，形成了一种独特的行文风格，而这种“星丛”般的风格恰恰和以拱廊为核心的时代风貌有着奇妙的同构特点。资本主义生产方式以席卷一切的气势构建符合资产阶级趣味的城市文明，但这种文明的渗透却造成了传统艺术价值和道德价值的分崩离析，传统文类对概括这种社会状况无能为力，只有本雅明的写作才恰当体现了这种时代风貌。而同样的，通过对19世纪以及作为这个世纪表征的巴黎拱廊的分析，本雅明建构起了一种独特的历史哲学。本雅明后来的思想，基本上都可以在《拱廊计划》找到源头，有些甚至就是《拱廊计划》中相关部分的进一步展开，如对于资产阶级生活具象的兴趣，对于表象和经验的关注，都是本雅明哲学思想中“经验”学说的一大展现。

2.“经验”与“灵韵”

“经验”和“灵韵”是本雅明思想中的两大关键词，本雅明哲学的核心问题是“经验”在现代社会中的变化问题，而“灵韵”是本雅明后期文学批评和文化批评中的重要概念，且与经验这个概念息息相关。因而，对本雅明“经验”概念进行详尽的分析，并且从经验的角度探讨“灵韵”概念是理解本雅明文学思想的一条重要线索。

本雅明关注经验问题由来已久，他最早发表的文章《“经验”》（*Erfahrung*）批判了以“经验”为幌子，压制青年高远理想和对真、善、美等绝对价值的“体验”（Erleben）。在这篇文章中，“经验”是一个带贬义的概念，主要指资产阶级大众，也就是本雅明在文章中所说的“菲利士人”（Philistines）安于平庸的外壳，拒斥理想的借口。德国思想家克劳斯哈尔（Wolfgang Kraushaar，1948— ）在论述本雅明的文章《经验的破

碎——瓦尔特·本雅明:作品、生活、时代和历史交叠》中,对这种"经验"的本质作了深刻的描述:

> 成年人的陈词滥调的教导:年轻人应该首先积累自己的"经验",然后才能够参与言谈,被等同于市民社会的战甲坦克,他们躲在其后筑堡设防,拒斥年青一代的要求。如果青年时期不过是"短短一夜","经验"的时期则绵延无尽——那是"委曲妥协,乏于理想,死气沉沉的年月"。与此针锋相对,20岁的本雅明极力宣称:"所有的意义,真,善,美都建立于其自身;经验于我们会有何作为——而秘密正在于此:因为他从不抬头去看那伟大与有意义的所在,经验因而得以成为庸民的福音书。对于他来说,它成为生活惯常习俗的使者。而他决不会理解,还有一些经验之外的东西存在,还有一些价值——无法经验的——我们为之效力。"这种对永恒的不可捉摸的价值的理想化的老套说法,被冠以无法经验性的概念,它正是本雅明为反对成人世界的知足自封而引入论战的。①

显然,早年的本雅明已经把经验(Erfarhung)和体验(Erlebnis)对立起来,"经验"概念在意义上已经具有重复性、固定性和普遍性的特征,而"体验"则有独特性和唯一性的特征。但是本雅明对于经验概念所作的价值判断却与后来大相径庭,经验成了阻挡青年追求绝对价值的屏障,而体验则具有批判平庸的资产阶级市民道德的积极意义。

本雅明对经验概念比较成熟的探讨主要集中在以下4篇文章之中:《未来哲学纲领》、《经验与贫乏》、《叙事者》和《论波德莱尔作品的几个主题》。和本雅明的总体著作比较起来,本雅明专门讨论经验的文字似乎不是太多,但这并不意味着经验概念在本雅明的思想中不重要。恰恰相反,经验概念构成了本雅明整个哲学的基础。概要来说,本雅明的经验概念有前期和后期之分。具体而言,本雅明首先强调经验的优先性,然后再试图建立一种关于经验概念的理论;最后则把经验概

---

① 参阅克劳斯哈尔(Wolfgang Kraushaar)《经验的破碎——瓦尔特·本雅明:作品、生活、时代和历史交叠》,李双志,高燕译,载《现代哲学》2004年第4期。

念作为他整个理论建构的基础。

早在1917年，本雅明就写了一篇重要文章《未来哲学纲领》，用以批判新康德主义哲学，阐明自己对于哲学的理解。在这篇文章中，经验概念已经成为一个不可忽视的核心范畴。换言之，本雅明已经开始尝试用经验概念来建立一种系统哲学，目的是要从现代理性主义影响下的主客二分的现代世界观中，拯救形而上学和神学。本雅明认为，由于康德按照启蒙时期的自然科学方法论来理解经验概念，从而造成了"经验"和"经验的意识"的区分。因此，在康德那里，尽管经验有其统一的客观性，而成为完全不同于物自体的客观存在，但是经验自身却还没有完全独立于经验的意识，或者获得高于意识的确定性。本雅明批判新康德主义的目的是要对康德的认识论加以修正和完善。本雅明认为，康德的认识论在形而上学层面上面临很多问题。这些问题的根本原因在于，康德把目标主要定在未来，而探讨经验主要涉及的是过去而不是未来。因此，康德的经验概念具有还原论色彩。新康德主义则更进一步，把康德的经验概念还原到对象世界身上。按照本雅明的理解，这样一种关于经验可能性的理论缺少形而上学的基础。

于是，本雅明对康德的《纯粹理性批判》做了修正，以便让宗教经验重新成为一切未来哲学的基础。具体来讲，本雅明要从认识论的角度出发，为经验作为其哲学思想的基础范畴作一个论证。本雅明认为，这就是康德哲学理论尚待发展的地方，经验本身就是一种知识的连续体。而最高的知识，就是关涉真理内容的神话学。因而最高和最根本的经验就是超越了主客二分的神秘经验，而这种经验的传达方式是语言。本雅明认为：

> 初民自身并没有产生明确的主客二分的意识，因此经常把自身认同于神圣的动物和植物，并且以它们的名字为自己的名字；那些疯狂的人也会把自身部分地认同为自然客体。[1]

所以，本雅明指出，哲学的基础就在于在认识当中发挥或揭示经验

[1] Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, p. 103.

的结构。这种经验既不是物也不是人,既不是客体也不是主体,而是对纯粹绝对的经验。本雅明"未来哲学纲领"的关键之处在于要对唯物主义或数学机械论的认识论概念加以修正。本雅明认为,未来哲学只能用语言来表达,不能用图表或用数字来表达:哲学就是绝对的经验,哲学主要表现在语言的符号关联当中。

1920年初,本雅明已经把他的经验理论用之于文学批评,并且颠倒了在《"经验"》一文中提出的经验和体验之间的关系。在《论歌德的〈亲和力〉》中,本雅明进一步对经验和体验进行了区分,经验在这里被当做具有本真性的一种认识结果和认识能力;而体验则是一种可重复的认识方式。本雅明认为,只有否定了体验,经验才能产生。这就赋予了经验概念以积极价值。在本雅明看来,歌德的《亲和力》的最终成功在于,通过否定辩证的方法,把个人的体验转化成具有本真性的经验。在《论歌德的〈亲和力〉》的最后,本雅明把这一过程描述为:"歌德几乎不可能意识到——但他的言辞却事实上抓住了这一点:越界的时刻越崇高,则群星的警告就越清晰;在这种劝诫之中,长久以来作为活生生的体验消退的东西,成为了传统的经验。"①

总而言之,本雅明早期对于"经验"这个概念的理解主要包含了两点:首先,"经验",尤其是超越主客二分的"神秘经验"是新的形而上学的基础;其次,相对于体验,经验是对某种本真价值的认识禀赋和保存方式,而体验则是这种本真价值可重复的体认,只有否定了体验,才能产生经验。

这是本雅明早期对经验的理解。1933年,本雅明写了《经验与贫乏》,重新探讨经验问题。在这一探讨中,本雅明把经验概念和他的现代性批判思想结合起来。本雅明认为,现代性就是经验不断贫乏的过程,而到了19世纪,经验贫乏愈加快速,到了20世纪,随着第一次世界大战的爆发,经验贫乏在资产阶级秩序走向衰落的过程中走向了终结。因此,本雅明指出,第一次世界大战期间,人们积累起来的都是一些恐

---

① Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 352.

怖经验，而且，还无法把握这种恐怖经验。于是，经验就和贫乏等同了起来。本雅明发现，当贫乏进入到了经验当中，经验概念就开始变得空洞无物：

> 随着技术释放出这种巨大威力，一种新的悲哀降临到了人类的头上。随着星象学和瑜伽智慧、基督教科学派和手相术、食素主义和灵知主义、烦琐哲学和招魂术的复兴，深入人之中——或者确切些说——降临于人们头上的这些五花八门、令人窒息的想法只是这种悲哀的另一面。……但这些最明显地表现出：我们经验的贫乏只是更大的、以新的面目——其清晰与精确就像中世纪的乞丐一般——出现的贫乏的一部分。[①]

如果我们仔细阅读一下就会发现，经验概念实际上也是本雅明在1939年写的《论波德莱尔的几个主题》的核心范畴。这篇文章把目光转向了19世纪中叶，其目的是要探讨经验贫乏概念的历史发生过程。本雅明认为，波德莱尔是第一位描写大都市的抒情诗人。经验的丰富和人的贫乏结合起来所造成的悖论，在波德莱尔的诗歌中可以得到集中的阐释。本雅明将经验归结为三层意义：首先，经验是主体的本真历史，可以与总体性建立全面的联系；其次，经验是一种可能性，能够让这种与历史的联系全面地表现出来；最后，经验还是一种主体的禀赋，是主体发挥上述可能性、塑造个体的一种能力。

本雅明的经验概念还涉及另外一个概念：灵韵（Aura）。《机械复制时代的艺术作品》是本雅明利用"灵韵"概念界分古典艺术和现代大众艺术，并阐发他的大众文化研究思想的重要著作。[②] 在这篇文章中，本雅明并未给灵韵以明确的定义，而是通过"机械复制"这个概念间接阐明了灵韵的意义。灵韵是古典艺术作品中的一种独特的存在，这种存在的表现就是艺术作品的本真性和独创性。本雅明认为机械复制让仿作独立于原作，使对灵韵自身的经验消失了。由此，灵韵本身也消失

① 本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧等译，百花文艺出版社，2002 年，第 253 页。

② 参阅 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I-2, Herausgegeben von Rolf Tidemann und Hermann Schweppenhauser, Suhrkamp, 1972。

了。在本雅明看来,最精致的复制也有无法遮蔽的缺陷,那就在于缺乏本真性。无论采用技术手段,还是采用其他什么手段,本真性都是不可复制的。本真的当下性是本真性概念的核心所在:

> 一件事物的本真性——从物质上的持续到它的历史见证——是来自原初的可以流传的一切之整体。因为,后者是以前者为基础的。所以,在复制中,当前者在人们这儿被剥夺之后,后者也会被夺走。事物的历史见证性便陷入了岌岌可危的境地:在艺术作品可以复制的时代,灵韵萎缩了。①

因此,《机械复制时代的艺术作品》的论述重点就在于本真性萎缩的时代,艺术如何可能的问题。按照克里斯托夫·朗(Christopher P. Long)对本雅明"灵韵"和海德格尔"祛蔽"的分析,本雅明所说的历史的本真性能否得到保存,取决于两个因素:一个是物的限定的因素,即"物质材料的保存能力";另一个就是"历史的检验",而后者决定了前者,也就决定了本真性的经验的表象方式,这种表象方式就是灵韵。②灵韵就是我们无法接近的东西在时空中的表象,换言之,就是原件或本真性的一种表象,是原件或本真性的一种显现。尤其重要的是,本雅明对灵韵和经验的关系作了清晰的表述,他认为:"灵韵"自身就包含了自身的"灵韵"。而且朗认为:"重要的是,这一灵韵的定义根本没有涉及艺术作品,而是指向了对自然客体的灵韵的经验。这种对经验的强调有着一种重要的启示作用:尽管灵韵首先看起来是客体的一种属性,事实上,只有在客体和主体的关系之中,它才能被表现出来。本雅明把它叫做'独特的显现',并引入了'远'与'近'这组关系性的术语来表达这种显现方式。本雅明不仅关注了灵韵的关系维度,而且决定了这种关系的独特本性。"③

---

① 本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧等译,百花文艺出版社,2002年,第263—264页,译文有改动。

② 参阅 Christopher P. Long, *Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and politics*, New German Critique, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin, Spring-Summer, 2001。

③ Ibid.

通过朗的分析,我们可以看到,“灵韵”概念与“经验”概念有着密切的关系:它们都是阐释统摄主体和客体的本真性存在的关系性概念。前者是本真性的显现方式,而后者揭示了这种本真性的主体维度。当然,我们不能机械地理解两者的关系,经验也具有普遍和客观性,“灵韵”也必须呈现在艺术鉴赏的主体面前,两者统一于“本真性”之中。

3. 语言的种子

值得一提的,还有本雅明的语言思想。某种程度上,他对文学艺术的理解,与他对语言的形而上学本质的理解遵循着相同的理论逻辑。在《未来哲学纲领》中,本雅明提出了语言是最高的经验这样一个命题。这个命题可以看做本雅明在哲学上处理语言问题的总纲领。本雅明一生思考的最重要的问题在于:作为最高的经验的纯粹语言如何可能。这样一种思考方式受到了洪堡以来的浪漫主义语言观、卡巴拉神秘主义思想和马克思主义思想的影响,与同时代索绪尔和维特根斯坦把语言作为一种规则系统和把握世界的不精确的范畴体系有着本质的不同。后者直接导向了语言的应用和语义、语法的关系研究,而本雅明则走上了一条以追溯语言本质和起源为探讨方式的语言思想。

本雅明研究语言的论文为数不多,仅有《论本体语言和人的语言》、《译者的任务》、《语言和逻辑》、《对洪堡的思考》、《论模仿力》、《相似性学说》等几篇论文。但这些论文却包含了本雅明前后期语言观的转变。前期,本雅明通过对《圣经·创世纪》的阅读,试图将其对理性主义和工具论语言观批判的基础建立在神学上;而后期,本雅明淡化了这种神学思想,通过哲学人类学的思想改造了其神秘主义立场,但是他对理性语言观的批判,仍然被保留下来。

本雅明 1916 年写出的《论本体语言和人的语言》,以及 1923 年写出的《译者的任务》代表了他前期的语言理论。当时他试图用犹太教神秘神学和改造过的康德哲学思想加以融合,来解释语言的本质。在这两篇文章中,本雅明提出了一种独特的语言观。他认为,存在着上帝的语言、人的语言和物的语言,这一观点来源于对《圣经·创世纪》上

帝造万物神话的解读。本雅明在《论本体语言和人的语言》的开篇就提到,由于上帝命名了万物和人类,因此,万物必须依靠语言来表达自身;而同时,万物如果想要表达自身,必须处于语言之中。而只有在上帝的命名之中,物的语言和人的语言才能统一于上帝的言辞之中。上帝的语言正是纯粹的语言,也是最高的语言经验。但是,按照《译者的任务》中的交代,由于巴别塔事件,上帝对人们语言的变乱,人的语言和上帝的语言产生了分裂。我们不能用纯粹的语言让自身和万物把自身显示出来,而人又是唯一能够模仿上帝的言辞述说万物名字的受造物,从而导致了人与上帝以及人和世界统一关系的破裂。本雅明引用了著名的神学家哈曼的话:"语言是启示和理性之母,是阿尔法(α)和奥米伽(Ω)。"[①]强调语言是神圣经验和世俗知识的统一,语言的分裂正是启蒙之后知识与信仰分裂的表现。本雅明从浪漫主义出发,批判了工具主义语言观和符号理论,反对语言的异化,而沦为纯粹的交流工具;他还反对将语言视为主体的语言,而将语言的本质定位于神学意义上超越主客体的上帝那里,从而批判了启蒙以来的语言知识论和语言工具论。但本雅明也不得不承认,我们也没有办法完全回到《创世纪》中所记载的具有"纯粹语言"的时代。他借助《创世纪》中偷吃禁果的比喻,认为主体一旦获得了认知判断和价值判断的能力,就不能回到"不知道好与坏"的伊甸园时代了。

因此,本雅明对逻辑和数学持某种意义上的否定态度,认为这种以理性抽象为基础的认知工具和认知形式,强化了理性和启示的分裂,造成了现代社会的异化。对艺术形式他却反而情有独钟,认为各种艺术表达方式也是语言的一种形式:

> 存在着绘画、诗歌和雕塑的语言,它们和诗的语言一样,如果不是全身心地,也是部分建立在人的命名语言之上,可以想见的是,雕塑和绘画的语言也部分地以某种物的语言为基础,在它们之中,我们可以看到物的语言被翻译成一种无限的语言,尽管大家仍

---

① Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 67.

然停留在相同的空间之中。①

显然,本雅明还是相信,在诗歌、绘画和雕塑这种既具有客观性又具有形象性的艺术形式(也就是"艺术语言")中,我们仍然能够窥见向某种超越主客观分裂的纯粹语言形式的回归。艺术语言的地位由此被提高到了逻辑语言和自然语言之上,成了最接近本真性的形而上学经验。本雅明的这条道路,沿袭了自谢林以来德国唯心主义哲学以艺术哲学为第一哲学的思想,并在语言本体论上与同时代海德格尔"语言是存在的家园"的命题有着惊人的暗合。唯一不同的是,在海德格尔那里,语言,尤其是艺术语言,是存在的唯一驻留方式;而在本雅明那里,上帝仍然具有高于任何受造物的高度,客观物的透明性也并非完全依附于具体的语言形式之上。这是与本雅明对意义问题的独特思考分不开的。

本雅明对意义问题的独特贡献,除了受到德里达等少数人的关注之外,仍然未获得学界的重视。他力图超越语用学的观点,建立自己独特的"语义三角"。众所周知,理查兹(I. A Richards,1893—1979)和奥格登(Charles. K. Ogden,1889—1957)在 1923 年写的《语言哲学》中提出了著名的"语义三角理论",即意义有三个要素构成:符号(Symbol)、客体(Object)和情感(Affection)。其中起到纽带作用的是主体的情感,情感和符号的关系直接决定了指涉客体的方式,显然这种语义三角理论完全是一种带有主体论和语用学色彩的语义理论。本雅明的语义三角完全不同于这种意义理论,而由如下三个部分组成:名(Name)、词(Word)和记号(Sign)。按照本雅明在《直接意向性的基础》中的分析:名是一种原初意向,直接指涉客体的本质,而词仅仅是亚意向,包含着名而并不直接指涉客体,而记号仅仅是某种中介意向,与指涉者相关,与被指涉的客体没有任何关系。这就削弱了主体、客体和语言意义的必然联系,从而把语义当做具有普遍有效性的神圣之名的表达。如果仔细分析本雅明对于语言的分析,我们仍然可以与他的语言本体论和

---

① Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 73.

经验学说联系在一起,两者都具有超越主客对立的内在结构。

但是,本雅明和海德格尔的不同之处在于,他并没有消解某种不在普通语言之中的纯粹语言的可能性;海德格尔包括后期维特根斯坦,让这种可能性变得模糊不清。本雅明的语义三角中,纯粹语言也就是名和普通语言的两大因素词和记号的关系处于绝对的断裂之中,但是他却强调超越这种主体和客体的上帝作为一种原初意向的发出者,仍然不能包含到具体的语言经验之中。海德格尔希望通过"诗人之诗"这种特殊的言辞,把握神圣存在和具体的诸存在物;而维特根斯坦更试图通过语言游戏来消解哲学的神圣维度。由于深受卡巴拉神学的影响,本雅明和海德格尔、维特根斯坦一样,具有语言批判和启蒙形而上学批判的问题意识,但由于自身的神学背景,他仍然试图建构某种神圣语言的形而上学。

这种思考直接导致了本雅明在《译者的任务》中提出了全新的翻译理论,并对传统的翻译思想提出了巨大的挑战。鉴于本雅明对语言做了广义的理解:即各国语言、各种艺术形式、各种科学术语都可以被当做语言,我们也不能把《译者的任务》简单地定位为一种文学翻译理论,而是要从本雅明的语言哲学角度认识这篇著作。显然,本雅明认为,认识翻译的中介,也就是各种语言相互转换的中枢,是恰当翻译的前提条件。本雅明把这个中介称为语言的亲缘性,只有在翻译之中,这种亲缘性才能得到显露。具有悖论意味的是,这种亲缘性恰恰就是源语言(Original Language)和目标语言(Target Language)之间的关系,两者都是一个自足的整体,两者之间没法相互转换,只有通过纯语言,两者才能相互转换:

> 语言之间所有超历史的亲缘关系都包含在这一点之中,它们中的每一个都是整体,同样的事情在两者之间都能被意谓。但是,如果一件东西能够被指称,这件东西并不是被一种语言指称的,而是仅仅被相互补充的意向性的整体所指称:这种整体就是纯粹语言。[1]

---

① Walter Benjamin, *Selected Writing*, Vol. 1, ed. by Micheal Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 256.

在本雅明的想法中，翻译并不是一种源语言到目标语言的简单转换，而是一种通过不同语言相互补充的意向性整体，获得某种纯粹语言的意识。本雅明举例说：德文“Brot”和法文“pain”尽管指涉了同一种物体——面包，但是这两个词并不能在两个语言系统中互换位置。因为任何一个不会德语的法国人并不能听懂“Brot”的意思，反之亦然。这样，本雅明就放弃了基于传统模仿理论的翻译理论，而是强调译者并不一定要忠于原文，而是要在翻译的过程中通过两种语言的互动，产生出指向纯粹语言，也就是上帝之言的意向性整体。因此，任何意义上翻译，包括双语翻译，文学语言和其他艺术形式的对译都是对纯粹语言的普遍效力的追求。①

本雅明后期的语言思想仍然继承了前期对纯粹语言的追求，但是由于马克思主义的影响，本雅明更加强调了语言的模仿起源，而抛弃了他在新康德主义和现象学影响下的先验论倾向。他在1933年写的《论模仿力》就是这一转变的显著证明，本雅明在这里发挥了《对洪堡的反思》中提出的“语言魔力”这一概念。把语言魔力当做人通过感性经验直接把握客观对象与符号之间相似性的能力，而普通语言符号则只能间接把握这种相似性。因此，“语言魔力”就和前期本雅明所说的“原初意向”一样，成为了直接把握纯粹语言的方式，致使本雅明把这种语言魔力的产生归因于人纯粹的模仿能力。这显然改变了早期语言思想中的神学和先验论的色彩，而渗入了马克思主义实践哲学的意味。因此，《论模仿力》和早期的《论本体语言和人的语言》这两篇论文有很多相似之处，但在前者中，语言所具有的魔力、神秘因素已十分淡薄。本雅明使其模仿力的分析与自然主义和历史主义相吻合，剔除了明显的神秘主义和神学语言分析的参照系。因此，书写和语言中的模仿因素代表模仿行为的最高层次，并把这种模仿能力提高到剔除神秘因素的至高点上。②

---

① 参阅 Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, ed. by Micheal Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 259。

② 参阅袁文彬《本雅明的语言观》，载《外语学刊》2006年第1期，第20页。

另外,拉宾巴赫(Anson Rabinbach)在《相似性学说》导论中认为[①],应从本雅明对康德的认识论批判的角度,来认识本雅明从神秘主义到马克思主义的转向。本雅明后期受到了新康德主义者卡西尔、法国人类学家列维·布留尔(Levy-Bruhl,1857—1939)的影响。卡西尔对神话哲学的研究和符号形式哲学的研究,让本雅明突破了新康德主义认识论的樊篱。而布留尔对原始人超越主客体分裂的认识方式的研究,为本雅明的语言理论找到了人类学的基础。在《社会语言学诸问题》中,本雅明多次引用卡西尔和布留尔的观点,来证明语言能力是人类内在模仿能力的产物,并批评学术界轻视"拟声"与语言起源的关系。本雅明认为,人类通过声音对于动物声音的模仿恰恰包含着对主体和客体统一性的最直接的认识。这种经验保存在原始艺术、象形文字这种并不抽象的语言形式中,也保留在艺术作品中。但是,从莱布尼茨开始的理性语言观,以数理逻辑的普遍有效性为基础,追求语言形式的理性化,而导致了对本真的语言形式的遗忘。

由此我们发现,虽然本雅明对语言起源的认识前后期有所变化,但都试图批判启蒙哲学的理性神话,而回到某种主客未分的前理性语言。本雅明认为,只有这种语言才是纯粹的语言。这种语言理论其实就是本雅明现代性批判理论的一种形式,它试图批判启蒙哲学思潮之后的工具论语言观,为具有魅力的宗教语言和文学语言留出一席之地。因此,本雅明的语言理论也是一种文学语言的本体论,这一点显示了本雅明语言观和文学思想的内在亲缘性。

二 布莱希特:马克思主义的戏剧舞台

作为一位戏剧家和诗人,贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht,1898—1956)在20世纪世界文坛上享有极高的声誉。他打破了传统的

---

① Anson Rabinbach, "Introduction to Walter Benjamin's 'Doctrine of the Similar'", *New German Critique*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue. Spring, 1979, pp. 60-64.

戏剧观，提出用“陌生化”的戏剧方式表现真实的现实生活，创立了独特的“叙述体戏剧”。其剧作深刻改变了 20 世纪中后期世界戏剧的面貌，成为新戏剧创作的起点与归宿。[①] 布莱希特的“叙述体戏剧”与前苏联斯坦尼斯拉夫基（Konstantin Stanislavski，1863—1938）的“体验派”演剧体系、中国梅兰芳的京剧艺术并称为世界三大戏剧体系。

但是，对布莱希特来说，戏剧不仅仅是一种艺术活动，而是本质上介入政治、进行社会活动的一个手段，他进行戏剧活动的根本目的是为了变革社会。从改造世界的信念出发，他最先受到柯尔施的影响，最终选择了马克思主义的信仰。而布莱希特对马克思主义的坚定信仰，极大感染了本雅明、阿多诺等法兰克福学派的成员，并影响了他们的创作和思想。布莱希特的文艺理论在西方马克思主义文艺思想发展史上具有重要的地位。

1. 早期马克思主义戏剧创作

布莱希特于 1898 年出生在慕尼黑附近奥格斯堡市的一个中产阶级家庭。其父是一家造纸厂的厂长，家境还算优越。布莱希特很早就显露出了他的文学天赋[②]，在中学时代，就创作了诗歌《燃烧的树》以及他第一个完整的独幕剧《圣经》，并在当地报纸上不间断地发表时政文章。1914 年第一次世界大战爆发后的几天，他就在报纸上发表题为《关于我们时代的笔记》的文章。1917 年，布莱希特到慕尼黑大学学习哲学，兼修医学，但他真正的兴趣是文学。1918 年秋，布莱希特被派去奥格斯堡的医院照顾伤病员，大学学习生活被迫中断。在这段时间里，伤员的躯体残废和心灵伤痛给布莱希特留下了深刻的印象，这段经历不仅成为他以后创作战争题材作品的素材，也是他一生反战的重要原因。

---

① 参阅 Peter Brook，*The Empty Space*，Avon Books，1969，p. 65。

② 参阅克劳斯·弗尔克尔《布莱希特传》，李健鸣译，中国戏剧出版社，1986 年，第 9—11 页。

1918 年,布莱希特创作了戏剧《巴尔》,剧中人物巴尔是个流浪诗人,行为不端,放荡不羁,蔑视资产阶级的道德规范,身上有着作者的影子。布莱希特一生都被这个人物深深吸引,始终保留着巴尔身上的积极感受以及对享受幸福的强烈追求。后来,他又创作了一些具有"巴尔色彩"的人物,最为突出的是"伽利略"。

随着第一次世界大战的结束,布莱希特开始了真正的文学生涯。1919 年,他的第一部有影响的剧作《夜半鼓声》(*Trommeln in der Nacht*, 1919)诞生了。此剧是布莱希特对 1918 年德国十一月革命做出的文学反映,被誉为"反表现主义"的力作,但手法上仍有表现主义的痕迹。"赫尔伯特·伊尔林在《夜半鼓声》首次上演后写道:'二十四岁的诗人贝尔特·布莱希特一夜之间改变了德国的文学面貌。'"①

之后,布莱希特又有《英王爱德华二世的生平》(*Leben Eduards des Zweiten von England*, 1923)、《人就是人》(*Mann ist Mann*, 1924—1925)等作品不断问世。但是直到《三分钱歌剧》(*Die Dreigroschenoper*, 1928)的问世,布莱希特才算是真正意义上的大获成功,赚足了钱。在 1929 年左右,布莱希特接触了马克思的著作,参加了柯尔施领导的马克思学习小组,系统学习了马克思主义理论,开始建立自己毕生的信仰。在学习马克思主义的道路上,柯尔施对布莱希特产生了深远而持久的影响。这一时期,布莱希特在《屠宰厂里的圣约翰娜》(*Die heilige Johanna der schlachthfe*, 1929—1930)、《母亲》(*Die Mutter*, 1930—1932)等剧中塑造的主人公形象与他接受了马克思主义有关。而布莱希特马克思主义理论学习的更直接的产物是以《例外和常规》(*Die Ausnahme und die Regel*, 1930)、《措施》(*Die Mass nahme*, 1930)为代表的教育剧。虽然从艺术的角度来讲,这些教育剧并不成功,但作为一种戏剧理念它却贯穿到布莱希特以后的创作实践之中,并成为"叙述体戏剧"的一个有机组成部分。

1930 年 12 月《措施》在柏林的音乐厅举行了首演。在剧作中,布莱希特从社会的角度出发具体探讨了应该怎样对待共产党的纪律,并

---

① 克劳斯·弗尔克尔:《布莱希特传》,李健鸣译,中国戏剧出版社,1986 年,第 87 页。

且在剧中区分了究竟“什么是正确的同意”、“什么是错误的同意”等重要概念。但是观看演出的德国共产党代表并不喜欢这部戏剧，他们认为此剧为资产阶级反对布尔什维克提供了借口。为什么布莱希特宣传马克思主义的戏剧却遭到了德国共产党的反对呢？下面我们具体来分析一下《措施》。

《措施》的戏剧形式是一个合唱队，四个主人公。其中合唱队代表共产党发言，而四个主人公戴着假面具，没有姓名。戏剧讲述的是发生在20世纪20年代几个共产党员身上的故事。戏剧一开始，合唱队欢迎从莫斯科（第三国际）派往中国的四位同志完成任务归来。但是这四位出差人员报告说，有一位陪他们一起工作的青年同志违反党纪，感情用事，几乎就要把党的全部工作都毁了，他们不得已杀死了他。为此，他们请求合唱团予以审理。于是，这四个人当场轮流扮演“青年同志”，再现“青年同志”犯的四个错误：从说话天真、引发工作队面临被暴露的危险；到意气用事，与落后工人发生冲突、引来警察；再到置党的政策于不顾，擅自决定发动革命，为整个起义带来灭顶之灾；在最后关头，四位同志不得已杀死了他。颇有意味的是，这位“青年同志”对他们要杀死他的决定表示赞同，认为这个决定符合无产阶级的利益。在整个扮演过程中，合唱队随时插入演出场面，参加辩论，进行评论，最后，作为党组织的代表，合唱队也同意了这一决定。①

很明显，这是一个寓言剧。从集体和个人的关系问题切入，启发党性，批判左派幼稚病。但是文学理念过于直露，导致人物脸谱化，剧情抽象而僵硬。在戏剧结尾处，“青年同志”高声呼喊，“你只看到失业者的悲惨，没有看到在业工人的悲惨。你只看到城市，没有看到乡下的农民。你在士兵身上只看到压迫者，没有看到压迫你的穿军服的穷苦人”②，于是决定立即发动解救劳动人民的革命，在实践上的幼稚、冒险，展露无疑。

实际上，在《措施》中，布莱希特试图对列宁“真理永远是具体的”

---

① 参阅卞之琳《布莱希特戏剧印象记》，中国戏剧出版社，1980年，第14—23页。

② 同上书。

这一辩证法原则进行形象解读,反映马克思主义的思想理论。但是由于教育剧的简单化和理念化,使得德国共产党对其产生了误解。不过,在这个戏剧的创作过程中,布莱希特也并非一成不变,初次上演之后,布莱希特对这部剧作进行了修改。但是他坚持这部剧作的试验性质,警告人们不要在没有辩证唯物主义基本知识的情况下,从他的作品中索取政治行动的方案。一定意义上,布莱希特的教育剧表现出了新的社会态度,是一种自我学习的产物,其接受对象只能是马克思主义的学习者,并不适合作为一种向外推行共产主义理论的有效方式。[1]

如果说早期的马克思主义教育戏剧体现出的,是布莱希特对于社会主义思想的信仰以及自己风格的尝试的话,那么到了“二战”时期,布莱希特的创作就开始日臻成熟,并且在美学形态上逐渐形成了自己的风格,和前期不仅有了高下之分,更有了美学上的异同之辨。在这种转变中,我们也不难看出他对马克思主义的理解上的新进展。

2. 开放的现实主义

1933年,希特勒上台,反犹的恐怖活动更加猖狂。虽然布莱希特的祖上有着纯正的“雅利安人”血统,但他的妻子是犹太人。更重要的是,他信仰马克思主义,而他所有的作品也都是反纳粹的,这就足以迫使他离开德国了。布莱希特的流亡非常仓促,他直接从医院奔赴火车站,逃往布拉格,接着辗转巴黎、伦敦,最后在丹麦的斯文堡长期逗留。流亡生活虽然使他失去了剧院和观众,但布莱希特的创作并未因此停止,其社会活动反而因此而得到异常丰富的发展。

在流亡期间,布莱希特与同样流亡在外的本雅明交往密切。他邀请本雅明到丹麦的斯文堡,并在经济上接济本雅明的生活。此后,本雅明经常和布莱希特在一起,他的几部长篇著作都受到了布莱希特的影响。例如在本雅明《机械复制时代的艺术作品》中,就流露出布莱希特的思想痕迹。连阿多诺都感叹道,书中的观点表现出了布莱希特那个

---

① 参阅克劳斯·弗尔克尔《布莱希特传》,中国戏剧出版社,1986年。

“疯子”的影响[①]。与本雅明一样，布莱希特对现代主义艺术抱有极大的兴趣。针对卢卡奇对现代表现主义艺术的否定，他写了大量理论笔记，参与了这场“表现主义论争”。

在丹麦居住期间，布莱希特还多次前往莫斯科。苏联的社会主义建设和丰富多彩的社会主义文化活动给他留下了深刻的印象，特别是与苏联文艺界的接触，启发了布莱希特“陌生化”的戏剧理念。在苏联逗留期间，布莱希特还曾观赏了梅兰芳的演出。在中国的京剧艺术中，他发现了许多现代戏剧的元素。

1941年，布莱希特远渡重洋，流亡美国。由于他的马克思主义政治倾向，布莱希特受到美国联邦调查局(FBI)的监控，同时还被美国文艺界排斥，在百老汇受到冷遇，面对斯坦尼斯拉夫斯基的演出方式，他难以施展自己的戏剧理念。[②] 他还一度对电影开始感兴趣，几番尝试与好莱坞合作，但都不欢而终。

布莱希特流亡时期的代表性创作包括：《伽利略传》(*Leben des Galilei*,1938—1946)、《大胆妈妈和她的孩子们》(*Mutter Courage und ihre Kinder* ,1939)、《四川好人》(*Der gute Mensch von Sezuan*,1939—1941)、《高加索灰阑记》(*Der Kaukasische Kreidekreis* ,1944—1945)。

在此，我们主要以布莱希特在流亡时期“表现主义论争”中对卢卡奇的驳斥笔记(1938年左右)为中心，结合其同时期的剧本，探讨布莱希特在接受了马克思主义信仰之后的文学观点。

从1937年延续到1938年的表现主义论争，在清理表现主义与法西斯政权之间的关系以及维护现实主义与苏维埃政权之间的关系上，始终关注文学与政治的二元关系。这种功利色彩极重的解读方式，是在当时“二战”战火蔓延，人们对自身、民族甚至世界的命运颇为担心的境遇下诞生的。

但是，布莱希特与表现主义和现实主义都有很深的渊源，面对“表

---

① 参阅 Rolf Wiggershaus,*Die Frankfurter Schule : Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München : Carl Hanser Verlag, 1986。

② 参阅 James K. Lyon ,*Bertolt Brecht in Amerika* , Frankfurt am Main: Fischer , 1994。

现主义论争",他的态度十分复杂。首先来看布莱希特对表现主义的态度。

> 对我来说,表现主义并不是一件"令人难堪的事",并不只是一种离经叛道的事。理由是,我并不把它仅仅看作是一种"现象",并给它贴上一个标签。对那些真是愿意学习并想从事物中找出有用的方面的现实主义者来说,这里有很多东西可以学习。[①]

这是布莱希特在1938年的文章中对表现主义下的肯定性判断,他认为可以向表现主义学习。因为布莱希特在其成长过程中,一直受到风靡德国文艺界的表现主义思潮的影响。表现主义的创作手法影响了布莱希特的一生。他的《高加索灰阑记》和小说《奥格斯堡灰阑记》在题材上就受到表现主义作家克拉邦德(Alfred Henschke/Klabund,1890—1928)的启发,而《王伦三跳》中主人公对暴力的不同判断,也与表现主义作家德布林(Alfred Doblin,1878—1957)有关。

布莱希特对表现主义的借鉴,不仅表现在故事素材上,而且还表现在舞台道具和布景等戏剧表演技法上。以《高加索灰阑记》为例,剧中人物除了格鲁雪之外都戴面具,面具的完整与否取决于人性是否本真。以总督阿巴什维利为代表的上层人物,整张脸都被面具罩住了,士兵、仆役、群众等下层人物罩住的是半张脸。因为越到社会下层,人的本性就越能显露出来。而格鲁雪因为是"下层中的最下层",才能漏出整张脸,从而显现出她最为"纯朴"、"善良"的本性。

除了人物面具,布莱希特的布景色彩也采用了表现主义的表达方式。如在《伽利略传》中,开场是黄色、雪白和灰白等浅淡的色彩,"标志着天文学家所处的素朴环境"。随着情节的进展,色彩不断变换。色彩暗淡的一幕和色彩明亮的一幕相连,白色和黑色形成对比,这代表着情节的冲突。当情节进展到高潮的时候,色彩也变得异常活跃,随后色彩重新变得朴素,因为情节已经松弛下来。[②]

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第295页。

② 参阅 John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987, p. 97。

但是，从布莱希特的言论来看，他对表现主义的态度是毁誉相杂的。20年代，他竭力批驳表现主义的幼稚病和唯我主义，30年代又强调表现主义的有益作用。究其实质，布莱希特是在美学上接受表现主义，在政治上反对表现主义。

所以，表现主义者们把种种象征性的手段应用于对政治形势的幻想和创造"人类最小单位"新人形象的塑造之中，这是布莱希特绝对难以忍受的。在一封信中，布莱希特这样写道：

> 对美丽浑圆或者完整无缺的肉体的一切感受都枯竭了，就像对和平的希望破灭了一样。神秘主义、精神至上、空想、起誓、狂热都在蒸蒸日上，迸发出大蒜的臭味。人们将把我从这些高贵者和理想者的天国赶出来，从斯特林堡和魏德金德的信徒的怀抱里赶出来。我会自力更生，鄙视他们，对所有这一切新东西表示厌倦。[①]

布莱希特敏锐地发现了表现主义在政治上的先天不足和在艺术上的缺陷。他说"表现主义大大丰富了戏剧的表现手段，它创造了不少至今尚未被人们充分利用的美学成果。然而，表现主义却没有能力把世界作为人们实践的客体去解释。戏剧的教育作用因此而枯竭了。"[②]当然，布莱希特对表现主义的评价与他的马克思主义文艺思想是密切相关的，这一点，很显明地表现在他对现实主义的评论中。

> 把现实主义看作一个形式问题，把它同一种，唯一的一种（而且是一种旧的）形式联系在一起，那就等于给它做绝育手术。现实主义写作不是形式问题。一切有碍于揭示社会因果关系根源的形式都必须抛弃，一切有助于我们揭示社会因果关系根源的形式都必须拿来。[③]

在对现实主义的界定上，布莱希特和其他马克思主义理论家一样强调

---

① 克劳斯·弗尔克尔：《布莱希特传》，李健鸣译，中国戏剧出版社，1986年，第28页。
② 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠译，中国戏剧出版社，1990年，第54页。
③ 《表现主义论争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992年，第283页。

要贴近生活真相,影响生活本身。但对于如何贴近以及怎样才算贴近生活,他们有着不同的观点。与当时其他马克思主义理论家的评价不同,布莱希特竭力否认肖洛霍夫的《静静的顿河》是现实主义作品,称其为"印象主义"的作品。同时他批评《魔山》的作者托马斯·曼,认为其身上有着作为资产阶级作家的落后特性,认定这个备受尊重的"精神巨人只会阻碍革命"。还有,对于卢卡奇推崇的现实主义大师巴尔扎克的作品,布莱希特强调这座现实主义大山也是由很多浪漫主义、象征主义的部分垒成的。相反,布莱希特在被卢卡奇强力批判的现代主义作家那里找到了现实主义的精神,例如布莱希特认为乔伊斯的《尤利西斯》,能给他带来如同阅读《好兵帅克》时的那种真实、可笑的感受。

在这种与众不同的文学评价背后,我们看到布莱希特对文学形式和思想内容的不断探索。他以文学形式的革新促进文学内涵的挖掘,其现实主义在形式上是广阔性和多样性的统一。上文提到的《高加索灰阑记》中的戏剧表演技巧,就是以新颖的表现主义手法表达马克思主义认识方式的典型。为此,他在莫斯科被攻击为是"形式主义者"。但布莱希特的回应是,形式主义者恰恰是抱住1900年之前的遗产不放的守旧者,而不是那些追求各种新奇表达方式的探索者。陈旧的文学形式只能阻碍现实的显露,创新的表达形式才更真实。这种对现实主义的探索为他后来的"叙述体戏剧"和"陌生化"理论奠定了基础。

那么,布莱希特的现实主义手法在文学上是如何体现的呢?布莱希特在笔记中这样写道,"那些把他们的没落当作没落来描写的作品,几乎不能再称之为颓废的"。"他们只是从语法中解放出来,而不是从资本主义之中解放出来"。[①] 无论是对颓废的披露,还是对解放的渴望,真实性都是关键问题。如何做到真实,在戏剧创作和诗歌创作中,布莱希特的处理方式是不同的。

在戏剧上,布莱希特采用社会角色定位的方式来塑造戏剧人物,不以人物的秉性和情感状态为写作依据,而是严格遵循马克思的经典论断"人是社会关系的总和"。例如《伽利略传》排演中,当有演员问及布

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第335页,第294页。

莱希特,伽利略的女儿是否爱她的父亲时,布莱希特的回答是:"当然,但有一个发展的过程。他剥夺了她的正常生活。在第三幕她被推上法庭后,他阻止了她的婚姻,让她成了一个宗教虔信的老处女。"①父女关系在法庭、教会的介入下呈现出复杂的状态,虽然他们都爱对方,但在多重社会关系的作用下,反而有可能做出伤害对方的举动。

在这种现实主义的人物塑造方式中,最突出的特点是人物性格的复杂性。以伽利略而论,由于他掌握着开启新时代的钥匙,责任重大、不堪重负,有着种种矛盾的表现:既有与教会斗争的勇气和知识分子的良知,同时也有市民的软弱和内心的游移不定。正是在这种矛盾的性格统一体中,人物的真实性得到了呈现。

而在诗歌创作中,布莱希特不再致力于表现戏剧中那样错综复杂的社会关系,而是致力于描写个体复杂的心理状态,从而体现其内在的真实性。

> 我,贝托尔特·布莱希特,从黑森林而来。
> 妈妈带着我,来到城市间,
> 彼时,我尚在她腹中喘息。
> 来自黑森林的寒冷,自始萦绕,至死方散。
> ……②

这首《可怜的B.B.》是布莱希特早年的诗作,在这首诗中表达了诗人的一种流浪心态。这种心态和诗人的经历相契合,一方面他浪迹城市,对黑森林心向往之;但另一方面他又难以忍受度假时风景名胜处的"荒凉",渴望去热闹而混乱的场所度日。同时,这首诗也在一定程度上体现了布莱希特在失去国籍后颠沛流离的内心感受。

从上述布莱希特对表现主义和现实主义的态度可以看出,他把现实主义看做是一种本质精神、一种态度和一种改变现实的观念。作为一位理论批评家和实践家,现实主义在布莱希特那里是开放性的。他

---

① Ronald Speirs, Bertolt Brecht, St. Martin's Press, 1987, p. 62.

② Bertolt Brecht, *Hauspostille*, 1927, Gedichte I, Suhrkamp-Ausgabe der Gedichte und Lieder 1956, p. 8.

与卢卡奇的争论主要在于现实主义的界定之上。

卢卡奇从总体性的现实主义主张出发,批判了新时期兴起的表现主义等各种现代主义流派。他认为,文艺在本质上必须是对现实的总体的反映,只有现实主义文学能够整体地把握现实,并且达到本质。而19世纪的批判现实主义则是现实主义的最高成就。针对卢卡奇的现实主义观,布莱希特进行了反驳。

首先,作为一位无产阶级作家,布莱希特同样也是坚持现实主义的。但他同时又认为,现实主义必须不断实验,在实验中不断发展,不能仅仅拘泥于过去的典范,尤其是在表现手段和技巧方面,现实主义应该有很大的发展空间。因此,现实主义应该借鉴现代主义流派的一些技巧,而不是故步自封。布莱希特进一步指出,向那些提供了丰富经验的表现主义等现代主义作家学习,比向19世纪的巴尔扎克或托尔斯泰学习要容易得多。先锋派等现代主义流派创作中的"内心独白"、"蒙太奇"等新技巧都是值得现实主义学习的。在这一点上,布莱希特自身就是一个典型的例子,他在戏剧创作上勇于创新,创造了不同于传统戏剧形式的叙述性戏剧,极大地丰富了现实主义理论。

其次,针对现代主义的"反人民性",布莱希特提出了不同的看法。布莱希特认为,"所谓'人民性',就是对广大群众来说通俗易懂的表达形式;采取、巩固和纠正他们的立场;代表人民中最先进的那部分人的利益,从而使他们取得领导地位,并使人民中其他部分的人理解这一点;以传统为出发点,并进一步发展传统。"①因此,不能以僵固不化的19世纪传统来规定现在的现实主义,只有不断创新发展的现实主义才能真正符合人民性。

最后,关于现实主义的作用问题。卢卡奇在这个问题上接受了亚里士多德的"共鸣"理论。即读者通过阅读作品,沉浸在作品所提供的世界里,达到对自身的认识,从而达到提升人格的目的。深受现代主义影响的布莱希特则不同意这种观点。他认为,在传统社会中,人无法与强大的异己力量相抗衡;而在现代世界,人的力量已经凸显出来并且能

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第311页。

够支配世界，所以传统的戏剧理论已经失去存在的合法性了。当代戏剧必须反对共鸣，以唤取人们改造世界、支配世界的热情。

就卢卡奇和布莱希特的观点来看，两人都是坚持现实主义的，不过两人的具体主张不尽相同而已。实际上，现实主义在卢卡奇这里是特定历史时期的特定概念，单指以巴尔扎克和托尔斯泰为代表的19世纪经典的批判现实主义；而布莱希特却在戏剧创作实践中，不断发展现实主义的文艺理论，从而为我们呈现了一种开放的现实主义。

总而言之，流亡时期对布莱希特来说是一段黄金岁月。他的马克思主义文艺理论观在此期间得以逐渐成熟，他的创作生涯也随之进入巅峰时期。在与卢卡奇的论争中，布莱希特基本上展现出了他的理论立足点——开放的现实主义。

三　布洛赫："学会希望"

作为游离在法兰克福学派之外的一员，希特勒上台后，布洛赫由于犹太血统、信仰共产主义、支持现代派艺术，同样流亡国外。从苏黎世到巴黎、维也纳、布拉格，1938年后布洛赫像其他成员一样流亡到美国，但是他却一直被疏离在外，并没有参加社会研究所的工作，而是独立创作，在美国度过了寂寞的十年。辗转期间，1935年布洛赫发表了《这个时代的遗产》(*Erbschaft dieser Zeit*)[①]，嘲讽回顾"金色的二十年代"，初步分析了法西斯主义的本质，就社会和文化各方面做出中肯的评价。书中他提到马克思主义者霍克海默，还很欣赏本雅明的超现实主义风格。

在美国期间，布洛赫与周围社会的文化一直处于疏离状态，专注于其成熟之代表作《希望原理》(*Das Prinzip Hoffnung*)的撰写之上。一定意义上，它可以被看做是其早期代表作《乌托邦精神》的百科全书式的扩展。其中围绕"希望"原理，就各种乌托邦现象，做了详尽丰富的论

① 参阅 E. Bloch, *Heritage of Our Times*, University of California Press, 1991。

述。另外，他运用自己的希望与乌托邦哲学对黑格尔的学说做出了独特的解释，《主体—客体：评黑格尔》(*Subjekt-Objekt, Erluterungen zu Hegel*)，实际也是对自己哲学的一种理论与历史求证，引起了极大反响。

1. 希望原理

在魏玛共和国时期的布洛赫文艺思想部分，我们结合《希望原理》探讨了"尚未"这一范畴。如果说"尚未"是布洛赫关于"乌托邦"的本体论，那么"希望"原理就是针对"乌托邦"的认识论。布洛赫写作了三卷本的《希望原理》，尝试描画"乌托邦"的轮廓与意蕴。具体而言，他围绕"希望"(Hoffnung)用倾向—潜在性(Tendenz-Latenz)、期待(Erwartung)、可能性(Mglichkeit)、新奇性(Novum)等一系列概念对其展开了深入浅出的论证。①

首先，"希望"的出现来源于"倾向—潜在性"的驱迫。布洛赫把世界看做是充满生命力的不断生成的过程。"倾向性"表示物质在运动中能量不断扩张的能动的态势，"潜在性"则表示物质在运动中内隐的目的希求得到显现的态势，"倾向—潜在性"表明了世界充满了作为倾向扩张着的尚未完成的东西，世界作为过程有一个显现自己目的的基本倾向。它表现于人类历史中，表现于人类活动中，根植于人的"需要"，驱迫人打破"此刻"(Jetzt)的黑暗，去寻求前面的光明。

布洛赫使用"期待"概念来进一步描述人的生成存在状态。他认为，人的意向的根本特征在于"期待"，它不是外加的、偶然的，而是内在的、固有的，是不可或缺的本质要素或基本向度。人是"期待"的主体，他永远不会满足或停留于现存，而是不断产生超越现存的期待意识。可以说，人在本质上不是生活在过去、生活在现在，而是生活在未来，指向"尚未"的种种"可能性"。为此，布洛赫区分了四种不同的"可能性"："形式的可能性"(formale Mglichkeit)，是表面的、不现实的，甚至虚假的；"事实的认识论的可能性"(sachliche epistemologische

① 参阅 E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986。

Möglichkeit),是关于对象的不完整的判断与认识;"与对象一致的可能性"(Möglichkeit nach Objekt),是针对对象的实在主义拷贝,没有显现出对象的"尚未"维度,以及与人的生成存在的联系;"客观实在的可能性"(objektiv-reale Möglichkeit),是正在生成并与人的生成存在相关联的可能性。在布洛赫看来,只有"客观实在的可能性"才是最有前途的,人们的"期待"意识应当指向这种可能性,只有推进扩张这种可能性,真正的人的存在和人的历史才能得以展开。

但是,除了以上的来源和根据外,"希望"的出现还必须有一个前导,这就是"新奇性"(德文"Novum",来自拉丁语),意指前所未有的新鲜事物和创新见解。布洛赫认为,世界充满了"新奇":对于个人,它是一个人对其真实存在的突然承认,虽然本身是一个开端,但已包含"灵魂的乌托邦式的圆满实现"的可能;对于历史,它是"过去"未能实现的理想的恢复,是"未来"将要实现的理想的突破。"新奇"打破历史秩序,展现"希望"的永恒前景。"新奇"是一种冒险,拥有强大的爆发力,它不仅使顺应现状成为不可能,而且在事物通常的发展之流中切入了一个可能性和创造性的开端。在布洛赫看来,在"新奇"中对未来产生"希望"才是人最本真的存在状态。

因此,"希望"的原理在于受"倾向—潜在性"的驱迫,保持"新奇性"的意念,对"客观实在的可能性"的"期待"。其实,布洛赫的哲学远比我们抽象的轻描淡写更加细致入微、具体丰富。从普通的或花园里的幻想、扰人的集市上的喧哗和吸食鸦片者的呓语,到史诗、神话、绘画、宗教、童话、小说、诗歌等等,布洛赫尽力收集了渴求、盼望、期待、希望的每一表现,描述了各种破碎凌乱的"希望意象",为我们展现出了五花八门、异彩纷呈的"希望风景"。布洛赫的杰出成果就在于揭示一切艺术领域和社会领域中乌托邦的功能。而所有一切的目的都是为了让人们"学会希望"(Wir haben das Hoffen zu lernen)①,从而复兴人类之"乌托邦"精神的维度空间。

① E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986, p. 3.

2. 乌托邦之“红窗户”

通过独特的乌托邦理论,布洛赫不仅指出艺术的乌托邦性质,而且提出了他对某些文论范畴的新颖观点。在此,我们以《希望原理》中的象征与寓言这对范畴为例。象征是一种空间结构,是统合性、超越性的,它能够融化主客、心物、时间与永恒等待之间的对立,使人生活于虚构幻象的世界。寓言是一种时间结构,代表着世俗化的态度,它不相信能够融化泯灭种种对立,因而是分离性、现实性的。但归根到底,象征与寓言是一种如何看待永恒与短暂的时间困境问题,是一种如何看待自我与非我的认知困境问题(对布洛赫来说,类似历史意识和自我意识的问题)。象征设定认同与合一是可能的,是一种诱惑与迷惑,是一种顽固的自我迷思形式;寓言则表示它与自己源头的关系有所距离,摒弃对认同的乡愁与冀望,而将其语言建立在这段时间距离的虚空之上,这样做使它可避免自我与非我之间的幻想性认同。面对时间困境中自我与非我的认知困境,象征试图隐藏其中的否定性对立性因素,而寓言则展开祛魅的历程,试图保持自我与非我的清醒。象征和寓言之间往往存在一种对立关系,如果说古典美学侧重象征,那么现代美学则推崇寓言。这种价值重心的转换是世俗对于宗教、现代对于古代,逐步取得胜利的结果。

具体就布洛赫而言,“象征”并不是绝对合一的,而是有待合一的,象征遮蔽着自身,隐匿于现实之中。“象征……不仅在其表达中,而且……在内容中也被遮蔽……真正的象征内涵与其完整的现象之间还存在着距离,象征内涵因此也是一个客观真实的密码。”[①]“这个世界本身就充满了真实的密码、真实的象征,意味深长的是,这些密码、象征和事物指向‘意义’的趋向和潜伏,指向任何事情曾可能完全接受的意义

---

① 转引自 H. 佩佐尔特《论乌托邦的美学意义》,《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,董学文、荣伟编,北京大学出版社,1990 年,第 452 页。

的趋向和潜伏。"①

这里,我们不得不提到一个对布洛赫来说意义非凡的象征"红窗户":

> 八岁时,布洛赫在上学路上被商店橱窗里陈列的一个老式盒子所吸引。那是一件手工艺品,盒子上描摹着些图画,色彩斑斓的点点块块散落着,看上去整个画面似乎在流动;画面上有一间小屋,在纷落的白雪、高悬的昏月、暗蓝的冬夜映衬下,一扇镶嵌在小屋上的窗户,泛着迷人的红色光芒,格外引人注目。"在那幅小小图画下方是'月之景'几个字,我相信,这是来自月亮的景色……我有一种非常强烈的震撼,无法言说,那扇红色的窗户将永留在我心中。我不能确定究竟是文字还是图画触动了我,但每次在不同的心情下,都会发现新的可能。感觉一旦开始,就不会停止,那幅画的意义对他自己来说,就如同他的整个生活。"②

日常生活的小小物品恰恰有着深远的存在意义,它直接击中我们的生存之谜。"红窗户"有一缕明亮的乌托邦之光闪烁其中,布洛赫从中看到了"乌托邦世界的聚焦点"。可见,与现代美学对象征的普遍理解不同,布洛赫仍然对象征的意义持肯定态度。一方面,他肯定了象征中自我与非我的认同和同一性;但是另一方面,为了消除象征本身的幻想性,他又把象征视为是一个有待破解的密码。终极状况不能通过象征直接表达出来,而是隐匿在象征符号背后,有待进一步的自我认识或体验才能够接近。因此,在布洛赫看来,"每次在不同的心情下,都会发现新的可能",但是"感觉一旦开始,就不会停止"。对于象征密码的破解,对于象征意义的追问永不满足,从而充斥了"整个生活"。

对此,我们还可以看一看布洛赫对歌德的画《理想风景》的解析。③

---

① 转引自H. 佩佐尔特《论乌托邦的美学意义》,《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,董学文、荣伟编,北京大学出版社,1990年,第452页。

② Ernst Bloch Zentrum ,*Zukunft als Programm*, Edition Braus, Herausgegeben vom Ernst-Bloch-Zentrum der Stadt Ludwigshafen am Rhein ,2002.

③ 参阅E. Bloch ,*Goethe's Drawing The Ideal Landscape* ,*Literary Essays*, Stanford: Stanford University Press,1998 ,pp. 473-477。

歌德当时居住于西西里岛,画面描绘的是在灿烂的阳光下,一座大自然中的庙宇,庙宇的碑文写着"阳光日子之谜"。在对这幅画的阐释中,布洛赫使用了"乌托邦之呈现"这个概念。他说,太阳象征着健康和光明,在来自太阳的内在法则之下,所有生物都可以找到自己的正确道路。在这幅绘画中,我们可以看到乌托邦的"超前显现",或者说,这幅画大致呈现了象征着乌托邦的美好图景;但是正如"阳光日子之谜"的暗示,这一乌托邦风景本身又充溢着解释的要求和种种可能。理想风景的这种启示性既展现在清晨,又不完全在清晨;既展现在希腊,因为在希腊可以找到我们与世界脉动最贴近的象征(中国是另一个地方),而又不仅仅在希腊。因此理想风景既跨越了时间性,又具有历史性。完满的阳光般的时空,就是"最美好的瞬间"。如果说象征是一种空间结构,布洛赫却希望同时引入时间结构,把自我和非我的认知同一理解为一个指向终极状态的过程。

重要的是,布洛赫提出"原型"对于"象征"的重要意义。他不满意荣格把"原型"归结于向远古回归的无意识,认为在源自古代的想象图景中也深藏着乌托邦理想境界核心。

> 因为这种童话的因素包含着并非虚构的参照图景,而且,这些童话也不把梦和影子互相等同。犹如穷孩子或勇敢的年青人的许多童话那样,清楚展望到明朗的幸福图景而力量骤增,并且业已行进在通向幸福之境的乌托邦行列中。①

童话原型,面向想象图景和乌托邦,既是历史积淀的,又是象征未来的。正是通过这种原型,我们看到乌托邦的终极状况突然在人们眼前亮起来,这正是象征的意图所在。

同时,"原型"也是"寓言"的基础。在布洛赫那里,象征和寓言往往相提并论,其根本性区别就在于前者的终极性和后者的暂时性。如果说象征包含着作为完全绝对或终极意义的原型,那么寓言则包含着作为过程和暂时意义的原型。在本质上,寓言是此在的,形象丰富,堪

---

① E. 布洛赫:《原型和艺术作品中的乌托邦》,王岳川译,载《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,董学文、荣伟编,北京大学出版社,1990年,第195页。

比多神教;而象征则属于未来,形象质朴,堪比一神教。[①]

> 每一个人通过这些原型意象所秉持的穿透、刺激和光照的力量去认识它们。每一个人在艺术作品中,在原型所呈现的矛盾冲突和不屈不挠的情形中,在明确的象征符号不可穷尽的力量中,乃至在多义而又含糊的寓意中同它们相遇。仇敌、慈母、拯救者,暴君的城堡以及在风暴中的毁灭,迷宫和阿里阿德涅的线团,杀死龙的人,以及仆人装扮的拯救者及其身份的暴露(如回乡的奥德赛或耶稣),这一切都是原型。一切大团圆的场面、蓦然间的相认都是原型……还有一种挣脱黑暗进入光明的方式——如以色列人从埃及回到伽侬。这一主要意象已经成为原型的乌托邦本身。[②]

通过"原型的乌托邦",布洛赫把象征和寓言统一起来,"布洛赫首先从譬喻和象征自身中得出乌托邦地位的结论,象征的意图指向乌托邦的终极状况,并使这一终极状况突然在人们眼前亮起来。因此,象征的特点就在于'目标的确定性'上。与之相反,譬喻则表达了在当下作为现实可能性的东西,它标示了'途经的确定性'。这样,譬喻并不是去掉了所有在者与生俱有的乌托邦式的同一性,而是他者的历史性中介的图景……"[③]这里我们看到,布洛赫不仅改变了现代美学有关象征的理解,而且改变了其对寓言的理解。虽然他同样承认寓言的暂时性和当下性,但是却并不把寓言看做是绝对的现实或绝对的否定。寓言不是拒绝自我和非我之间的同一性,而是作为历史性中介,具有完成这种同一性的可能和趋向。

因此,与现代美学把象征和寓言对立起来不同,以密码的形态具有时间性的"象征"和以中介的形态具有同一性的"寓言"最终携手,得以统一,共同服务于布洛赫的乌托邦文艺理论建构,而"原型的乌托邦"

---

① 参阅 E. Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986, p. 176。

② E. 布洛赫:《原型和艺术作品中的乌托邦》,王岳川译,载《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,董学文、荣伟编,北京大学出版社,1990年,第196—197页。

③ H. 佩佐尔特:《论乌托邦的美学意义》,载《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,北京大学出版社,1990年。

就是这两者得以统一的内在根据。正如神秘的“红窗户”意象那样，在布洛赫那里，它已经变成了一种原型，具有乌托邦的文艺美学意义。一方面，它是象征的，终极意义的乌托邦之光闪烁其中，动人心弦；另一方面，它又是寓言的，窗户是一种中介，是一种途径，代表着开放，指向着未来，是布洛赫所看中的自我建构的风景。实际上可以说，在布洛赫看来，每种哲学和艺术都有一扇“乌托邦之窗”，为人们开启一个美丽动人的未来世界。

3. 为表现主义辩护

值得注意的是，虽然布洛赫与法兰克福学派的先驱卢卡奇有着深厚的友谊。但是严格来说，布洛赫并不属于法兰克福学派，而且他的“乌托邦”理论似乎和法兰克福学派“批判”理论南辕北辙。这一点，我们可以在20世纪30年代布洛赫和卢卡奇“关于表现主义之争”中得以论证。下面，我们将通过这二者对现实文艺问题的回应，具体看一看布洛赫与法兰克福学派之间的矛盾张力。

表现主义是20世纪初至30年代盛行于欧美一些国家的文学艺术流派。第一次世界大战后在德国和奥地利流行最广，首先出现于绘画界，后来在音乐、文学、戏剧以及电影等领域得到重大发展。表现主义是一种反传统的现代主义流派，参加者在政治信仰和思想观点上存在着很大的差异，有无政府主义者、虚无主义者，也有社会主义者。但是他们都对社会现状不满，要求改革，要求“革命”。在创作上，他们不满足于对客观事物的摹写，要求进而表现事物的内在实质，要求突破对人的行为和人所处的环境的描绘而揭示人的灵魂等等。

于是，出现了在绘画中以夸张和歪曲现实形象的方法表现心灵真实，在色彩和构图上不讲究美，而重视表现力与激情；在音乐上否定旋律，以紊乱的旋律，强烈的不协和弦以及无调性音阶来达到歪曲现实世界、强调自我感受、自我专注的目的；而在文学上，往往暴露都市混乱、堕落和罪恶，充满了隐逸的伤感情绪或是对“普遍人性”的宣扬。特别是表现主义戏剧，内容荒诞离奇、结构散乱、情节突兀、梦幻与现实之间

不明；还有表现主义电影，强调深化对人物心理的分析，加强反理性主义的因素，往往运用特写镜头、主观镜头、蒙太奇手法突出表现内心。

随着表现主义的出现和发展，对表现主义的评价毁誉不一，终于在20世纪30年代演变成一场关于表现主义的论争[①]。争论的导火线是著名的《发言》杂志上的两篇批判文章：克劳斯·曼（Klaus Mann，1906—1949）的《高特弗利特·贝恩——误入歧途的历史》，认为表现主义"走向法西斯主义"；贝恩哈德·齐格勒（Bernhard Ziegler，1895—1975）的《"现在这份遗产终结了……"》要求"清算表现主义的思想和感情状态"，认为它关系到反法西斯文学的根本问题。因为卢卡奇早在1934年发表《表现主义的兴衰》一文，对表现主义内在的非理性主义倾向进行过批判，所以布洛赫发表《关于表现主义的讨论》一并做了批驳。另外，布洛赫和汉斯·艾斯勒还联名发表《先锋派艺术与人民阵线》和《艺术的继承》，支持表现主义。对此，卢卡奇以《问题在于现实主义》作了回应。对峙的一方是持批判态度的卢卡奇，把表现主义看做是帝国主义时代的资产阶级颓废流派，因此予以否定；另一方是持支持态度的布莱希特和布洛赫。实际上，当时布莱希特流亡异地，尽管写下了大量的文章和笔记，但并没有直接参与这场论战，因此站在前台为表现主义和先锋艺术辩护的是布洛赫。

布洛赫与表现主义渊源深厚，他的第一部主要著作《乌托邦精神》就被誉为具有表现主义风格的著作。他曾经回忆自己创作这部书时的情况，"当时除了阅读黑格尔著作外，贝多芬的音乐也常在我脑海中回荡，与'蓝色骑士'这一艺术团体的表现主义也有所接触"[②]。接着，他的另一部著作《革命神学家托马斯·闵采尔》也是在一家表现主义者的出版社出版的。实际上，布洛赫与表现主义的不解之缘，为他与卢卡奇等"关于表现主义的论争"做了铺垫。但是与许多表现主义者表现出来的否定、悲观、虚无不同，布洛赫虽然也从黑暗的现实出发，但是通

---

① 参阅《表现主义论争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992年。

② 恩斯特·布洛赫："自我介绍"，《当代西方著名哲学家评传》，山东人民出版社，1996年，第238页。

过"尚未意识"最终从"黑暗的生活瞬间"走向"不断启明"的未来,以"具体的乌托邦"见出希望王国。在布洛赫看来,历史进程的终极目的就是所有现实者的自我显明。如果走到了自然终极真理,历史最后终结,即到达了"家园"(Heimat),世界进程就随之到达了终点。一定意义上,马克思所谓的"自由王国"就是布洛赫追求的最终目标。因此,布洛赫是以自己的乌托邦理论为依据,积极扬弃表现主义,为表现主义辩护。

但是布洛赫的好友,法兰克福学派的先驱卢卡奇,却对表现主义艺术持完全的否定态度。我们看到,在卢卡奇的《表现主义的兴衰》、《问题在于现实主义》等文章中,他把论争中心集中于表现主义与现实主义的对立。认为表现主义仅仅能成功地描写现象的表面,而现实主义却能直达历史发展的本质,把握历史发展的规律;表现主义完全依赖直觉的非理性主义,因此影响了他们对于社会历史本质的揭示,进而与法西斯主义产生了不解的渊源。

在布洛赫看来,卢卡奇之所以如此看待表现主义,是因为他对表现主义运动缺乏理解。

> 谁要是把卢卡奇的文章拿来,首先就会发现,他只字不提表现主义的画家。……更别说与此有关的音乐及当时正负盛名的勋伯格了。那时不仅绘画和文学的关系是最密切的,而且对表现主义运动来说,绘画要比文学更有代表性,因而卢卡奇只字不提绘画就更加使人惊讶。[①]

面对表现主义所受到的误解和挑战,为了澄清表现主义的实质和意义,布洛赫围绕思想和形式两个层面为之进行了辩护。

一是思想层面,布洛赫撇清表现主义与法西斯主义的关系,揭示表现主义的"历史合理性"依据。由于表现主义的含混复杂特征及部分表现主义者的投靠行为,使之与法西斯主义产生了千丝万缕的联系。卢卡奇对表现主义非常不满,说"在帝国主义资产阶级思想意识走向

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第139页。

堕落中，他们是不加批判地、毫无反抗地共同参与的，甚至有一时期还是它的先锋"[1]。而且卢卡奇从马克思主义历史观出发，否认表现主义具有艺术上的合理性，即承认它是未来艺术的一个必然组成部分，因为他们并没有指明构成社会乃至整个人类"发展的客观趋势"的人性因素。"马克思主义承认历史的必然性，这既不等于为现状（即使在其存在的时候）进行辩解，也不是历史宿命论必然性的表现。"[2]

布洛赫指出，卢卡奇只从个别文学作品和导言之类间接的资料文献出发推论，并没有认真地了解真正优秀的表现主义作品，特别是绘画方面的突出之作。他从自己的乌托邦理论出发，认为表现主义的基本精神是在现实的绝望中指向未来，与乌托邦精神具有相通之处。"谁要是仔细听一听，谁就能从这些爆发中听到一种革命的积极的东西，虽然它是未经整理，也未加精心保护的……"[3]，表现主义透射出乌托邦之光，是从旧世界到新世界的过渡。在布洛赫看来，表现主义艺术的乌托邦性便是其"合理性"依据。的确，布洛赫也斥责某些表现主义者的"背叛"行为，但是并不同意卢卡奇完全否定表现主义者在大战期间的行为。布洛赫反对卢卡奇自相矛盾地说表现主义者的所谓斗争是虚假的斗争，因为即使卢卡奇自己也不得不承认，表现主义"在思想意识上是德国反战运动的一个并不是无足轻重的组成部分"[4]。

据此，深入讨论到表现主义与历史的关系，一个扩展话题"文化遗产"也就成为了争论的焦点。卢卡奇将文化遗产与人民性联系起来，认为作家要与文化遗产保持"活生生的关系"，这意味着"成为人民的儿子，为人民的发展洪流所推动"，在这种"进步、有力的运动"中，"蕴藏在人民艺术中的传统、人们的苦难和欢乐以及革命的遗产中的活跃的创造力，得到了继承、保存、扬弃与进一步的发展"。[5] 对于艺术的人民性，布洛赫与卢卡奇没有分歧，而关键问题在于表现主义有无人民

---

① 《表现主义论争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992年，第145页。
② 同上书，第168页。
③ 同上书，第142页。
④ 同上书，第145页。
⑤ 同上书，第176—181页。

性。布洛赫反过来提出,卢卡奇的"新古典主义本身太'高雅',是一种不真实的外加的东西;而表现主义者完全回复到人民艺术,喜爱和尊重并且在绘画上首先发现了民间艺术"[1]。他写道:

> 表现主义没有表现出疏离人民的傲慢,相反,蓝骑士社临摹了姆尔瑙的五彩玻璃画,它首先大开眼界去注意那种令人伤感的、凄怆的农民艺术,去注意孩子们和囚犯的绘画,去注意精神病患者的震动人心的文献,去注意简陋的艺术。[2]

表现主义通过向民间艺术的回归体现了人民性,从而作为现代的文化遗产的一部分,应该被保留和继承,而不是完全被清算克服。

在思想层面之外,是形式层面。布洛赫肯定表现主义的艺术手段和表达方式,认为它能够成为时代的先锋派。卢卡奇依据马克思关于任何社会的生产关系(包括资本主义)都能组成一个整体的理论,把现实也看做是一个相互联系的整体。他认为现实主义提供了总体性的艺术方法,达到了现象与本质、直接感觉与理性概念的统一;而表现主义对现实的把握都是直觉的,表现方式是抽象的、单调的,不能反映和揭示生活本质。

> 问题在于认识现象和本质之间的真正的辩证统一,这就是说,问题在于对"表面"现象在艺术上进行形象的、身临其境的描写,描写要形象地、不外加评论地展现出所描写的生活范围中的本质和现象之间的联系。[3]

因此,卢卡奇坚持传统经典的艺术手段和表达方式,反对任何摧毁世界图像的艺术尝试,批评其"颓废",并引用了尼采的话来描述其特征:"生命不再存在于整体之中,每个字都是自主的,它越出了句子;而句子又侵犯别的句子,于是模糊了整页字的意义;整页字又牺牲了全篇而赢得了生命。全篇就再也不成其为整体了。"[4]卢卡奇在艺术表现上

---

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第149页。
② 同上书,第147页。
③ 同上书,第167页。
④ 同上书,第176—181页。

对现实和整体的追求，推崇古典现实主义艺术，认为塑造出一系列击中人本身、人与人之间关系中以及人们行动环境中的“持久（人性）特征”的重要现实主义作家才能形成“真正的先锋派”。

对此，布洛赫批评道：

> 因为卢卡奇有一个客观主义的、自成一体的关于现实的概念，因此适逢表现主义问题时，他就反对任何摧毁世界图像的任何艺术尝试（即使这个世界图像是资本主义的世界图像）。因此他把一种能完全去破坏表面关系的、并试图在空隙中去发现新事物的艺术，仅仅看作是主观的破坏而已；因而他把破坏的试验与现状的堕落等量齐观。[①]

布洛赫认为卢卡奇固守自己的理论，看不到表现主义艺术的实质，所以才会“对现代的作家老是看不上眼，而喜欢挑选古典的东西，他们几乎以古典主义的方式赞扬古典作家”。而布洛赫则积极肯定表现主义突破陈规、探索创新的表现手法，认为其“破坏了清规戒律和经院主义”，自觉吸纳了各种现代派艺术中具有价值的东西，因而能跟上时代的步伐。[②] 实际上，布洛赫并不反对现实主义对现实一切内在关系的揭示。但是，在他看来，艺术更重要的是向未来敞开的维度，表现主义的先锋性首先体现在它能为我们展现一个陌生的未来世界，他像一面现实的镜子，从中我们可以看见自己的未来，看见自我的永恒追求的实现。“先锋派”在布洛赫那里是一个历史概念。由于时代的隔膜，现实主义文学更专注的是过去的生活与社会，而表现主义等现代派艺术则与时代结合紧密，走在时代的前沿。

实际上，关于表现主义的论争，本来就是布洛赫和卢卡奇基于各自哲学理论的见仁见智，如果真要做一个孰是孰非的价值评判，恐怕也不符合布洛赫与卢卡奇这一对好友的本意。例如，他们就几乎共同认可表现主义“蒙太奇”的艺术手法。“蒙太奇”打破了艺术在空间与时间上的连续性，把客观的时空关系加以主观切割、重新组合，是现代主义

---

① 《表现主义论争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992年，第145页。

② 同上书，第144页。

艺术形式与技巧的变革和创新的代表手法,它的运用为现代艺术带来革命性的变革。布洛赫突出强调了其重要意义。对此,卢卡奇也表现出了宽容,认为这种来自电影的形式"能够产生非常显著的效果,有时甚至可以充当有力的政治武器","应该感谢布洛赫坚决地把它置于'先锋派'的创作和思维的中心"。[1] 当然,这里卢卡奇也只是从借鉴的角度表示赞同。

总之,面对现实的文艺问题,通过表现主义论争,布洛赫检验并实践了自己的乌托邦文艺理论。重要的是我们能够从中看到其对社会与艺术的实践批判的意义,即乌托邦理论的批判维度和批判力量。"思想意味着超越",乌托邦理论不是故步自封的自圆其说,而是不断"发现乌托邦"、"学会希望"过程中的能动批判与建构,这才是乌托邦文艺思想的真正魅力所在。

① 《表现主义论争》,张黎选编,华东师范大学出版社,1992年,第166页。

第七章　流亡时期的马克思主义文艺思想(下)

一　法兰克福学派的批判理论

在流亡美国的法兰克福学派中,霍克海默处于核心地位,他在1937年《社会研究杂志》上发表《传统理论和批判理论》,为研究所指明了研究方向。1947年他又与阿多诺合作撰写了论文集《启蒙辩证法》,共同开创了"批判理论"的思想传统。霍克海默卓越的领导才能,使得社会研究所在极端困难的情况下坚强生存下来,而且逐渐形成了法兰克福学派的独特风格,成为西方马克思主义理论史上影响最大且独具特色的学术流派。

然而,霍克海默对法兰克福学派的贡献,不仅在于他的领导才能,更在于他以自己的批判理论奠定了这一学派经验研究和社会批判相结合的思想路线。恰如哈贝马斯在纪念霍克海默诞辰90周年的研讨会的发言中指出的:"20世纪30年代,来自法兰克福的一批理论家在纽约相互协作,形成了一个学派,其中,霍克海默的地位比较特殊。他总揽全局,但这并不只是因为他是社会研究所的所长和杂志的主编;他也无可争议地堪称是所有合作研究项目的主心骨。但是,除了身处这样一个核心地位之外,还有另外一面很少为人所注意,这就是,同他的任何合作者相比,霍克海默自身的著作都很难从以他为核心所形成的流亡知识分子群体的集体贡献中区别开来。"①

---

① Habermas, *Max Horkheimer: Zur Entwicklungsgeschichte seines Werkes*, Texte und Kontexte, Frankfurt am Main, 1991, p. 110.

1. 传统理论与批判理论

霍克海默批判思想主要体现在他的论文《传统理论与批判理论》中。在这篇长文中,霍克海默集中阐述了批判理论与传统理论的截然对立。这里所谓的"传统理论"是指一种传统的理论形式,它以自然科学和把自然科学当做榜样的精神(社会)科学为代表。

传统理论家认为,所谓理论是由几个基本命题构成的命题系统,其他一切命题都从这些基本命题中推导出来,基本命题的数目越少,理论的普遍性就越大。基本命题规定着其他命题的构成和互动原则。理论的有效性取决于派生命题是否符合实际,在对经验的参照中,理论检查并修正自身。就与事实的关系而言,"理论永远是一个假说",理论家必须随时准备改变理论。因此,理论成了储备起来的知识,并不断通过新材料得以扩充,其推演原则可以从笛卡儿那里找到表述:"人类知识范围内的一切事物很可能是以同样的方式相互联系起来的。……只要我们保持必要的次序以便从一个结论推出另一个结论,那么,世界上就不会有遥远得无法达到的东西,也不会有深奥得难以发现的东西。"[①] 为追求理论的精确和完善,理论越来越趋向于数学化,"趋向于纯数学的符号系统"。

在现代社会,传统理论家以自然科学模式为标准研究社会,把精神(社会)科学等同于现代技术支配的其他劳动分工,成为社会众多平行部类中的一个。对于社会研究的不同流派,无论注重经验还是偏于理论,其分歧都是领域内的,与自然科学的信念别无二致。经验主义的社会学家认为对社会现象应该大量观察、准确描述、仔细比较、完全归纳,然后形成一般概念,建构出一套放之四海而皆准的普遍理论。而经验主义的反对者们则主张不采用归纳,或者采用不完全归纳法。如涂尔干说:"为了达到这个目的,我们不能根据人人各异的全部经验材料进

① René Descartes, *The Philosophical Works of Descartes*, Cambridge University Press, 1931, p. 92.

行归纳，而必须根据少数精选的材料进行归纳……我们必须为我们的分类挑选出最根本的特征。”①

可是，不管基本原理以何种方式取得，完全归纳或不完全归纳，或者是纯粹的直觉认定，它们在完善自足理论系统中的地位作用都是一样的，最终必然以相同的方式应用到完全外在、异质的社会事实上。在知识与事实的对立映照中，它们必定要表现出相同的所谓普遍命题的假说性质。就科学本身而论，资本主义时代的技术进步助长了科学研究的假说——证实功能，“一方面，它用事实丰富了那些能够实际应用的科学知识；另一方面，它使已有知识的使用成为可能”②。由此导致的极端后果是，理论概念被绝对化，成了有待被证实的具体化的意识形态。

在霍克海默看来，知识的实际应用及其拓展需求，并不是由纯粹逻辑推演出来的，而是来自现实的社会历史过程。“新观点取得胜利的原因在于具体的历史环境。”③也即理论置身其中的社会现实会影响，甚至规定理论的研究方向和目标，“题材能影响理论，所以理论应用于题材的过程不仅是科学内部的过程，而且还是一个社会过程”④。因此，在理论与事实的二元对立中，必须植入一个新的维度，即社会历史的维度，而批判理论承担的正是这一使命。

传统理论是在资本主义的历史发展中形成的，是资本主义劳动分工的一种特殊形式，这一理论观念不追究理论的社会功能，而只谈论其在自身领域内的作用。尽管各个社会分工部门及其运转方式都是“从特定社会形式实践着的生产方式中产生出来的”，但社会科学这种把人与非人的自然当做自然而然的给定物并置的做法，是必须加以反思的。人在作为知觉主体，在感知和把握世界的过程中存在着两个历史性：知觉对象的历史性和知觉器官的历史性。在人类文明发展的高级工业阶段，“器官是工具的延伸”，经验对象作为客体的自然性依赖于

---

① E. Durkheim, *The Rules of Sociological Methed*, The University of Chicago, 1938, p. 80.

② 霍克海默：《批判理论》，李小兵等译，重庆出版社，1989年，第187页。

③ 同上。

④ 同上书，第188页。

社会领域;而另一方面,纵横时空中不同个体对知觉世界之所以能形成一致的常识性认识,却并非由于形而上学所预定的和谐,而是由一个矛盾性的事实所决定的,即被知觉对象由活动创造,而活动本身又由观念所决定。

康德哲学展现了这种矛盾状况,为解决主客体之间的矛盾关系,康德设想了一个一般主体,但其内涵模糊甚或空洞;而到了黑格尔,为解决这一矛盾,他一劳永逸地把最后的真实设定为"绝对精神"。但黑格尔的解决办法同样是无效的,因为人类现实社会的矛盾是实实在在的、永恒的。他们的共同缺陷在于都只是在自我意识的内部进行形而上学的运思和想象,未能把现实看做是社会历史的产物。而在当代,这类理论兴趣也衰退了,因为理论不再像自由主义时代那样具有摧毁现状的力量,资产阶级已经巩固下来,不再需要理论为其开展工业确定合法性。相反,"传统理论,即借助于继承来的概念和判断手段对材料进行的批判性考察,发挥着肯定社会的作用"[①]。在现代社会里,它更加专业化,只注意随着技术进步而碰到的问题,根据需要改造旧观念,证明其合理性。这种理论思想是假说性的,与真理无关,但在现实社会中也自有其用途。作为一项专业化的工作,它是当前具体历史条件之中整个经济过程的组成部分,是工业化生产大军的一支。"总之,它隶属于现存社会秩序并有助于使这种秩序成为可能。"[②]

批判理论,是与传统理论相对而言的。霍克海默强调,他不是在唯心主义纯粹理性批判的意义上使用这一术语,而是在政治经济学批判的意义上使用的。两者有三点不同:客体不同,主体不同,主客关系不同。

从客体来看,传统理论把事实作为研究对象,批判理论则以社会关系为研究主题,即"以社会本身为研究对象"。批判理论自觉地承担起了传统哲学的使命,"尽管它产生于社会结构,但它的目的却不是帮助这个结构的任一要素更好地运行……相反,当较好的、有用的、恰当的、

① 霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,重庆出版社,1989 年,第 196 页。
② 同上书,第 197 页。

生产性的和有价值的范畴被人们在现存社会秩序中加以理解时，它怀疑它们，并拒绝承认它们是我们对之无能为力的非科学的先决条件。……批判态度根本不相信现存社会为其提供的行为准则"[①]。由于批判态度的优先存在，批判理论与社会认同之间的关系是紧张的。

从主体来看，主体具体指的是主体的自我理解和功能。传统理论的主体，或者是社会科学家以专业的视野解释社会，或者是资产阶级思想家以抽象自我作为夸大了的绝对主体反思社会。作为经济学批判，批判理论的主体则是处于社会关系中的"特定个人"。在以笛卡儿为代表的主体性哲学那里，主体、客体之间的关系是固定不变的，而对于批判理论来说，主体、客体、主客之间的关系时时处于变动之中，思想的解释和产生不仅是"逻辑过程"，同时还是一个"具体的历史过程"。

从主客体关系来看，思想在资本主义社会沦为现代劳动技术分工条件下的一个部门和样式，它是被孤立地认识的。而作为经济学批判，批判理论家并不认为思想是自在的，而是把它看成是"劳动过程的一个环节"。批判理论不仅呈现了不合理资产阶级思想的历史生成，而且揭示了生产这种思想的资产阶级经济方式本身的不合理。资产阶级思想是资产阶级经济方式的产物，资产阶级经济要求个人只"关心私人幸福来维持社会生活"，这种经济的"内部动力"造成了现存的精神局面。

在同现实发生联系的经验作用领域，批判理论表现出了与传统理论根本的区别。资本主义社会的现实是，无产阶级体验着最多的苦难和不公正，而无产阶级自身却并非理论家，他们既不能对社会形成正确的认识，也不能将之转化成行动的力量。传统的无产阶级社会家只能描述现状，体验无产阶级的情感，却不能宏观地洞察社会现状和预见未来。描述不能产生真理，即使描述的对象是无产阶级，它也只适用于具体问题的应用而无补于社会历史的解放进程——理论家与历史进程无干。传统理论家满足于此种职能需求，而批判理论家则意在追求整个社会的合理状态，他面临的是社会现存的苦难状况，并规定了自己的历史使命。

---

① 霍克海默：《批判理论》，李小兵等译，重庆出版社，1989年，第198页。

理论家要发挥真实的历史作用,就得首先将自己及其理论看做是与被压迫阶级的"动态统一",主动投身其中并参与建立一种更合理的经济方式,因为"经济是灾难深重的首要原因"①。不同于传统理论的解释性、维护性,作为有意识的全面批判者,批判理论家不仅是批判现存秩序的辩护者,而且还对无产阶级的乌托邦倾向提出批判。因此,他们的理想是超阶级的,通过对现状的全面否定规划了面向未来的敞开性。

由于批判理论的目标是改变整个社会,所以在现存社会秩序中不存在它所认可的目标。批判理论既没有提供一定的政治视角,也不认为一定的社会集团或阶级可以担当起改变整个社会的历史使命。霍克海默的理论尽管接受了马克思对于资本主义生产方式的分析,但政治经济学批判只是他的起点而已,他彻底拒绝了马克思对无产阶级革命的信任态度。

综上可以看出,霍克海默对传统理论和批判理论的区分是从功能论出发的。霍克海默的核心思想在于:传统理论尽管揭示了事实和可能事实之间的联系,但其本身也处于复杂的关系当中。离开社会关系,我们就无法解释清楚为何理论不仅能局部地得到完善和改造,而且能整体地得到更新。要解释清楚这一点,就必须充分注意到一个时代"社会实践的基础",并且要同时注意到工业的发展会要求怎样的理论结构。而这正是传统理论所缺乏的。依照霍克海默的看法,传统科学无法反映出自身的社会角色,也根本无法追问自身所建立起来的社会关系是否具有合理性。而批判理论则立足于现实批判、着眼于未来建构,洋溢着自由的精神——合理而自由的社会实践精神。批判理论的终极目的是解放(如马克思),追求的是从总体上改变社会(如卢卡奇)。

霍克海默的批判理论自认为"不仅仅是德国唯心主义的后代,而且是哲学本身的传人"②,它主动承担传统哲学的使命,要"把人从奴役中解放出来",这一对"至善"的实践的追求类似于古希腊追求至善的

---

① 霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,重庆出版社,1989年,第235页。

② 同上书,第232页。

道德哲学。它企图以马克思政治经济学的唯物性调和唯心主义哲学，但它同时也提出了两个有挑战性的问题：其一，批判理论用来诊断现实社会的标准究竟是从何而来；其二，批判思想本身也理论化了。霍克海默后来所做的一切思考，都可以看做是对这两个问题的解答，一是启蒙辩证法，一是把批判理论变成一种所谓自我批判理论。

2. 启蒙辩证法

"启蒙"，英文 Enlightenment，含义为阐明、澄清、照亮，在启蒙运动时代，特指在理性的引导下人从黑暗走向光明，从蒙昧走向智慧的过程。启蒙运动在西方持续了大约四百年之久，影响了新的哲学、科学传统的形成。此后，启蒙几乎成了每个时代难以绕开的话题，对启蒙概念的讨论从来没有停止过。在批判性地回溯历史时，任何一个真正的哲学家都会针对启蒙展开反思。在霍克海默之前，许多思想大师已经对启蒙有所论述。

在德国语境下，对启蒙问题的讨论可以追溯到 17 世纪，包括托马西乌斯（Christian Thomasius，1655—1728）、莱布尼茨和沃尔夫在内的哲学家们都对启蒙问题进行了讨论。但事实上，直到 18 世纪，德国启蒙运动才进入了繁荣时期，"启蒙"在当时成为了一个流行词语。1783 年，策尔纳（Johann Friedrich Zoellner，1834—1882）在《柏林月刊》（*Berlinische Monatsschrift*）上提出了"何谓启蒙"的问题，引发了一场大讨论。于是，关于启蒙的探讨在德国取得了突破性的新进展，围绕启蒙的讨论进一步扩大了。到 1784 年达到了高潮，人们对启蒙的理解也达到了一个前所未有的高度。众多的思想家纷纷对启蒙概念进行解释。

何谓启蒙？康德在他的《什么是启蒙运动?》中对这一问题作了如下回答："启蒙就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态。不成熟状态就是不经别人的引导，就对自己的理智无能为力。当其原因不在于缺乏理智，而在于不经别人的引导就缺乏勇气与决心去加以运用时，那么，这种不成熟状态就是自己所加之于自己的了。要有勇气运用

你自己的理智！这就是启蒙的口号。"[1]以理智来摆脱人类的不成熟状态，启蒙在这里被视做一条能够变革现实的出路。

到了20世纪，福柯也写过一篇题为《什么是启蒙》的文章。在阐释、批判康德启蒙概念的基础上，对这一问题重新作答。他不满于康德"在论启蒙的文本中，他只处理当代现实的问题。他不试图在一个整体性(Totality)的或未来结果的基础上理解现时。"[2]他把启蒙当做一种对界限的批判和突破，一种敞向未来的态度，它"面向那些对于建构作为自主的主体的我们自己来说不是或不再是必不可少的东西"。[3] 因此，福柯认为：启蒙是一种现代性的纲领。

霍克海默的启蒙概念主要集中在《启蒙辩证法》一书中。霍克海默对启蒙的批判，可以看做是其"批判理论"在历史语境和现实语境中的具体运用和进一步的发挥，可以看做是其"批判理论"的成熟。《启蒙辩证法》并不是一部完整的书，而是一部论文片段集。全书可以分为三个部分，第一部分是一篇讨论启蒙概念的论文及两篇附论，附论内容分别是荷马的《奥德赛》和萨德的小说。第二部分是包括《文化工业》和《反犹主义要素》两篇文章，讨论作者当时身处的美国社会和德国社会。最后一部分是随笔和笔记。一般认为《启蒙辩证法》是霍克海默和阿多诺亲密合作的结果，但据其弟子哈贝马斯的考证，其中"《启蒙的概念》、《朱利埃特或启蒙与道德》以及《反犹主义要素，启蒙的界限》等三篇乃出自霍克海默之手。"[4]

就其目的来看，传统的启蒙是为了"使人们摆脱恐惧，树立自主"。"启蒙的纲领是要唤醒世界，祛除神话，并用知识替代幻想。"[5]这样，人们就可以摆脱自然的控制和奴役，在实践中指挥自然，成为世界的主人。然而，历史发展到今天，像是经历了一场充满悖论的噩梦：启蒙一

---

① 康德：《答复这个问题："什么是启蒙运动?"》，《历史理性批判文集》，何兆武译，商务印书馆，1990年，第22页。

② 福柯：《什么是启蒙?》，载《文化与公共性》，汪晖译，三联书店，1998年，第424页。

③ 同上书，第434页。

④ 曹卫东编选《霍克海默集》，上海远东出版社，1997年，第3页。

⑤ 霍克海默、阿多尔诺：《启蒙辩证法》，渠敬东、曹卫东译，上海人民出版社，2006年，第1页。

直孜孜以求致力于用理性为人类祛魅,但启蒙之后的人类并未进入预想的完善之境,反而落入一种新的野蛮状态。理性的权威被竖立起来,但紧接着就是衰落。正是这一困境促使霍克海默重新反思启蒙,审视启蒙所代表的理性的合法性。

为了解释和证明启蒙的概念,霍克海默回溯了启蒙在历史中的发生过程。文章一开头,霍克海默就把启蒙与神话联系起来,因为“在启蒙的传统中,启蒙思想总是被理解为神话的对立面和反动力量”[①]。最初的启蒙就是对(自然)神话的摆脱。霍克海默描述了人在启蒙运动前的生活状况,即史前阶段。在这一阶段,自然是生动的,水、火、风等因素相互交织在一起,恶魔和精灵对人类来说既陌生又熟悉。这种与自然相融合的生活状态表现为一种历史叙事或神话。启蒙之后,神话被打破了,世界也随之被解神秘化。“神话变成了启蒙,自然界则变成了纯粹的客观性。”[②]神话变成启蒙之后,自然界相应地就变成了单纯的客观实在。历史被概念所取代,而概念是用来归整作为概念对象的自然的,有了概念,自然也就变得可以把握了。启蒙的最初形态,就是霍克海默所说的传统理论。霍克海默认为,对自然的有序把握是有问题的,因为它只局限在抽象理性的内部,而没有进入理性的实践范围。但在《启蒙辩证法》中,霍克海默干脆认为对自然的有序把握从来都没有实现过,也即是说启蒙是失败的,他把反思推回到了启蒙理性本身。

霍克海默用原始的自然生活来说明启蒙失败的原因。他认为,神话与启蒙并不如传统观点所认为的那样互相对立,而是存在着“密谋关系”,“神话已经是启蒙”了。因此,启蒙从一开始就是不彻底的和自我欺骗的,人们从本源处就误解了启蒙的含义。

初看起来,原始生活与启蒙生活是对立的,神话思维与启蒙的理性思维存在着根本不同。同样,原始生活与自然初看起来也是一体的。而实际上,原始生活中已经存在着一种统治自然的形式:自然以神灵

① 哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社,2004年,第123页。

② 霍克海默、阿多尔诺:《启蒙辩证法》,第6页。

和妖魔的形式出现,正是人用巫术和祭祀来把握自然的表现。一旦自然被分割成不同的神灵,它对人类就失去了威胁。因此,神话叙事正是抽象言语的前奏,神话叙事构成了自然经验与自然概念之间的桥梁。而控制自然的核心正是"通过适应来战胜自然":巫师通过扮演神灵和妖魔把自己和它们等同起来,以达到驱除它们的目的。这种适应自然以控制自然的方式,霍克海默称之为"模仿"(Mimesis)。由此,我们可以用模仿来理解神话:所谓神话就是通过模仿自然秩序来亲近、顺应自然,是发生在想象中的对自然的模糊控制。然而,只要是通过模仿来感知自然,就说明自然还没有被完全客体化,还不是纯粹的客体。

神话已经是一种启蒙,然而在神话解体后,启蒙精神却继续兀自往前发展。换言之,正是神话哺育了启蒙精神,而启蒙精神则反过来以审判者的身份重新回到神话领域,对神话进行审判。然而从其发展倾向上看,启蒙精神却"越来越深地与神话学交织在一起",越来越自我神话化了。在霍克海默看来,启蒙的极端形态是"启蒙又变成了神话"。关于启蒙的具体历史进程,霍克海默认为:

> 人通过压抑他们的内在自然而学会把握外在自然,并由此形成自己的认同。……人类不断远离它的源始,但并没有摆脱神话的不断施压。彻底合理化的现代世界只是在表面上实现了神秘化;恶魔般的物化和沉闷的孤立等诅咒还是萦绕不去。这种解放是空洞的……它们表现出了原始力量对必须解放却又没有得到解脱的人的复仇。合理克服外在自然力量的压力把主体引上了教化的过程,而教化过程为了强烈的自我持存而把生产力提升到了绝对的高度,但却使超越了纯粹自我持存的和解力量急剧萎缩。启蒙的永恒标志是对客观化的外在自然和遭到压抑的内在自然的统治。①

在现代社会,科学技术已极端化为一种非人化、魔化的力量形态,

① 哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社,2004年,第126—127页。

并从整体上控制了人的一切行为；主体与主体，主体与客体之间的关系也被全面异化。在霍克海默看来，启蒙不是为了把自己的利益与社会利益一致起来，也不单纯是自我捍卫。启蒙是自我捍卫的理性的实现过程，谁如果在自我启蒙，谁就是在压制自己的冲动，以便把自己的利益与社会中其他人的利益更好地协调起来，谁也就多少会认为，他在自己的冲动中不再受到约束。因此，启蒙不仅仅是理性的统治，而且是有意识的理性统治，在这一过程中，压迫被当做进步来歌颂——因为人们在压迫过程中以为自己获得了解放。

霍克海默关于启蒙的核心观点是，启蒙是模仿的一种继续和发展，也即一种高级模仿。如果启蒙和模仿之间没有了区别，启蒙也就和模仿一样是对自然的适应。因此我们控制自然，同时也被自然束缚，我们永远也无法通过启蒙达到摆脱自然的目的。这就是启蒙辩证法。神话本身已经是启蒙，而启蒙最终又走向了神话，这就是启蒙的自我毁灭。前承《传统理论和批判理论》，霍克海默在这里以更为冒险的态度对理性本身展开了激烈的批判。

《启蒙辩证法》的其他几章可以看做是对这一问题的具体阐述。在论《奥德赛》的附论中，霍克海默认为奥德修斯就已经是一位早期神话的启蒙者。萨德的小说则说明启蒙道德敌视感官和感官放荡是一件事情的两个方面。文化工业承诺的是轻松和休闲，但实际制造出来的却是对人的控制和自然的物化世界。在《反犹太主义的因素，启蒙的界限》一文中，一开始就具有基督教色彩的反犹主义被霍克海默认为是一种立场，依据该立场，启蒙思想因反对犹太教中救赎诺言的不可捉摸而导致了憎恨的产生。基督教的反犹主义是神圣救赎这样一种统治要求的表现。

3. 工具理性批判

总体上看，法兰克福学派是捍卫理性的。这不仅沿袭了启蒙传统，同时也是沿袭了德国哲学的传统。霍克海默本人对于理性问题的关注由来已久。在他看来，理性的普遍性在现代社会远没有得到承认，特殊

性使得理性缺乏力量。[1] 在《理性之蚀》中,霍克海默区分了真理(reason)和合理性(rationality)。在他看来,真理可以算作是一种客观理性,而合理性则是一种主观理性。现代社会之中,人们越来越依赖于“合理性”而不是“真理”。霍克海默的任务就是探讨“合理性”,它是我们当代工业文化的基础,为此,他从马克思主义转向黑格尔和尼采的思想。霍克海默这一任务的特殊困难在于,在避开尼采的虚无主义的同时,避免黑格尔的认识论绝对主义。[2] 后来霍克海默进行的工具理性批判也同样延续了他在《理性之蚀》之中的这个思路。在霍克海默看来,工具理性某种意义上就是一种主观理性,仅仅是一种合理性,也是他一贯批判的。

要了解霍克海默的工具理性批判,恐怕首先就需要对马克斯·韦伯的这个概念有所了解,在韦伯那里,工具理性是与价值理性(亦称目的理性)相对的一个概念。对价值理性,韦伯是持肯定态度的;而对工具理性,韦伯认为,它是资本主义经济社会里科技理性的异化形态,其实已经成为非理性,所以应限制后者,以恢复前者的权威。在韦伯对二者进行区分的基础上,卢卡奇从马克思的“商品拜物教”中推导出“物化”概念,对资本主义社会的合理化进程进行了详细解释。

霍克海默的工具理性批判思想正是对马克思异化学说和卢卡奇物化概念的发展。这一点在哈贝马斯那里有着很明晰的论述。具体来说,霍克海默一方面批判前者,认为“世界看起来已经彻底合理化,但它在其自身合理性的形式特征方面达到了极限,而且,从经验角度来看,表现为文化和内在自然的物化形式;在理论上则表现为,黑格尔马克思主义发挥的客观唯心主义只是继承了同一性的思想路线,并在自身内部复制了物化意识的结构”[3]。另一方面,霍克海默又对前者加以发挥,把物化批判推向了极端。他认为,“世界彻底合理化,不仅仅是

---

① 参阅 Stefan Breuer, "Max Horkheimer and the Moral Philosophy of German idealism", On *Max Horkheimer: new perspectives*, Massachusetts Institute of Technology, 1993。

② 参阅 Brian J. Shaw, "Reason, Nostalgia, and Eschatology in the Critical Theory of Max Horkheimer", *The Journal of Politics*, Vol. 47, No. 1. (Feb., 1985), pp. 168-169。

③ 哈贝马斯:《工具理性批判》,曹卫东译,载《公法评论》(http://www.gongfa.com)。

表面现象，因而他们需要一个允许他们使用的抽象概念，这个概念不仅需要揭示总体性，更要揭示非真实性。"[①]按照哈贝马斯的理解，霍克海默的工具理性批判思想主要包括以下三个层面：

首先，卢卡奇通过分析资本主义社会的雇佣劳动关系，认为在雇佣劳动关系中劳动力具有商品的特性，并进而推导出了物化的意识结构。而霍克海默却并不是从商品形式来推导思想形式的，与之相反，他认为："这些意识结构（即思想形式），也就是他们所说的主观理性和同一性思想，才具有基础意义；而交换抽象（形式）只是一种历史形态，有了这种历史形态，同一性思想就可以发挥出世界史的影响，并确定资本主义社会中的交往形式。"[②]

其次，"霍克海默从唯心主义的角度把物化概念重新放到了意识哲学的语境当中，接着又赋予物化意识结构一种十分抽象的理解，以至于它们不仅包括理论形态的同一性思想，也包括目的行为主体与外在自然的整个相处过程。主体与外在自然相处的目的是为了自我捍卫；思想追求的是用技术征服外在自然，进而在熟悉的基础上适应外在自然，而外在自然客观反映在工具行为的活动范围内。决定物化意识结构的是'工具理性'"[③]。也就是说，物化意识的产生机制在于必须通过劳动才能再生产类的存在，此类存在形式即主客关系。霍克海默的工具理性是用主—客体关系概念来加以阐述的，而主体与主体之间的人际关系，在哈贝马斯看来对于交换模式具有规范意义，但在工具理性中却没有任何地位。

最后，霍克海默没有把对物化概念在社会层面上的抽象坚持到最后。他认为，"控制外在自然与对人的命令和对内在自然的压制是一回事，都是'宰制'（Herrschaft）：'控制自然包括对人的控制'。起初被扩展为宰制逻辑的同一性思想，进一步被引申为对物和人的控制。工具理性使得'对内部和外部的控制成为生命的终极目标'"[④]。

---

① 哈贝马斯：《工具理性批判》，曹卫东译，载《公法评论》（http://www.gongfa.com）。
② 同上。
③ 同上。
④ 同上。

卢卡奇认为,以交换价值为媒介来调节社会行为会导致强制性的人际关系,也就是与物质世界同化,这就是卢卡奇著名的物化概念的理论逻辑。为使物化概念获得普遍意义,霍克海默将之推向了极端,从而陷入了批判的绝境,偏离了理论认识的目标。其工具理性批判的悖论在于,在为理性的自我批判指明道路的同时也失去了真理观念,或者说使真理观念失去了内涵。在普遍异化的前提下,虽然霍克海默对于理性仍旧是乐观的,虽然他仍旧坚持那种符合真理的理性的有效性,但是,提出符合真理的理性同时又能不被工具理性化,霍克海默只能给出一个概念而无法进一步对其加以解释。因此,霍克海默提出的"模仿"概念是突兀的,它并没有解决问题,只不过是完成了其批判理论的理论化。实现人的解放听起来仍像一个神话。

霍克海默放弃和超越了马克思的意识形态批判,但他沉溺于对理性的任意怀疑,把理性连根拔起,最终批判理论自身也理论化了。因此,霍克海默对启蒙(理性)、对工具理性的批判都没有告诉我们最终如何"摆脱目的理性的神话暴力",他的工具理性始终在主客体之间游移而未能代之以主体间性,正是在这一认识的基础上,哈贝马斯提出了"交往理性"概念,以此超越工具理性,以此来应对他所理解的"生活世界殖民化"。

二　否定的艺术

阿多诺是霍克海默最亲密的同事和朋友之一。1933 年,因为父亲是犹太人,曾在法兰克福大学任教的阿多诺被禁止授课。1934 年,他移民到英国,被牛津的默顿学院所接受。"在英国,阿多诺很难适应。'老年学生'的地位与法兰克福的编外讲师相比较,很明显地是一种地位的损失,对此他在信件中多有抱怨。另外,在英国的哲学家当中,也只有极少的人愿意接纳阿多诺的辩证法思想。"[①]1938 年,受到已经移

① 洛伦茨·耶格尔:《阿多诺:一部政治传记》,陈晓春译,上海人民出版社,2007 年,第 119 页。

民美国的霍克海默的邀请，阿多诺加盟法兰克福社会研究所。在美国的11年期间，阿多诺先于美国普林斯顿（1938—1941）教授音乐，后于加州大学柏克莱分校（1941—1948）教授社会哲学。霍克海默回到德国一年后，即1949年，阿多诺结束了美国的流亡生涯，回到家乡法兰克福，在法兰克福大学先后教授哲学和社会学。

阿多诺的早期思想受到克尔凯郭尔和本雅明的影响，并没有形成自己的体系。流亡美国后，才真正开始建立自己的思想体系——否定的辩证法。阿多诺的文艺和美学思想在他的整个思想体系中占有重要的地位，美学和艺术是阿多诺用以对抗国家垄断资本主义时期的社会"物化"的思想利器，也是其对"启蒙"理性进行症候式分析的重要方式；他是整个法兰克福学派第一代巨擘中最为关注文学和艺术的大师，开拓和继承了卢卡奇、本雅明文学批判与社会批判相结合的路径，并取得了丰硕的成果。

1．"崩溃的逻辑"

阿多诺的"否定的辩证法"，起源于1925年的维也纳之行。1925年，阿多诺离开德国，前往奥地利的维也纳，开始了为期两年的音乐学习生涯，恰恰是这次音乐学习，而不是哲学研修，为此后阿多诺"否定的辩证法"奠定了基础。当时，维也纳正经历了一场具有划时代意义的音乐革命，以勋伯格为代表的新一代音乐家，试图用"不连续十二音"的体系，推翻古典主义高潮时期兴起的"和声学"的体系，是20世纪现代主义音乐的开端。阿多诺当时追随勋伯格圈子里的著名作曲家贝格（Alban Berg，1885—1935），详细了解了"十二音"创作体系，但是他过强的个性和突出的理性思辨能力未能帮助他成就一个作曲家的梦想，反而让他悟出了新的哲学思想，这就是"崩溃的逻辑"——否定的辩证法的前身。

如果说美术史是本雅明哲学思考的凭借的话，音乐史则是阿多诺哲学思想的重要源泉。阿多诺从中世纪后期到20世纪早期的音乐创作体系的发展中找到了两个重要的时间段，作为他的理论支撑。前者

是以贝多芬的钢琴奏鸣曲为高潮的古典作曲体系——“和声”理论;而后者就是勋伯格的十二音体系。近代早期音乐创作的主导体系是复调理论,复调理论采取多声部、多调性组合的方式,产生的是某种和谐共鸣的音乐效果,多用于管风琴协奏曲、宗教清唱剧等音乐形式中;而和声法则打破了这一体系,采用了主部音乐为主导音,副部音乐为非主导音,通过展开主部和副部辩证矛盾的方式来结构曲式的音乐形式。在这种音乐形式中,一切非和谐音成为了亟待征服的客体,而主部音乐恰恰是某种近代主体性的象征。“和声”理论的大家正是与哲学家黑格尔同年所生的音乐家贝多芬,他的奏鸣曲和交响乐成功地占据了资产阶级古典作曲理论的高峰,同时也是从高峰下落的浪漫主义音乐的先声。而浪漫主义音乐恰好反映了资产阶级启蒙理想的破裂之后,理性和感性的对立无法调和的结果。勋伯格的“十二音”通过一场激进的革命成功地摇撼了“和声”理论的地位,这正好印证了阿多诺的一句名言:为了人性,就必须用艺术的非人性去战胜这个世界的非人性。十二音体系彻底放弃了已经媚俗为资本主义听觉习惯的传统音乐,用一种激进的方式从理性的总体宰制中形成了批判理性。

从音乐中,阿多诺悟出了一种哲学,这种哲学试图放弃启蒙辩证法中对总体性的追求,转而走向对整个总体性的批判。这就导致了《否定的辩证法》的整个哲学体系的产生。这一哲学体系的初次建构产生于1937年阿多诺和霍克海默合写的《启蒙辩证法》之中。这部书的重要之处,在于阿多诺把自己的音乐沉思和哲学思想与法兰克福社会研究所的主流——“工具理性批判”联系在一起,成为否定辩证法的前身“崩溃的逻辑”在社会研究中的一种运用。

《启蒙辩证法》首先试图探索现代启蒙理性的根源,阿多诺和霍克海默试图把启蒙理性的诞生追溯到神话思维之中。正是在原始社会“神人同形论”(Anthropomorphism)的思维之中,蕴含了主体对自然的控制和征服,而阿多诺引用了著名的史诗《奥德赛》中奥德赛绑住船员抵抗塞壬的歌声的情节作为启蒙理性产生的隐喻。一方面,塞壬的诱惑显示出客体自然对主体的诱惑;而另一方面,奥德赛却象征着理性主体抗拒自然非理性的努力。这则故事体现了在理性试图完成对自然界

的宰制的过程中，自身从神话思维中抽离的过程。阿多诺认为，在启蒙之后，理性与社会的关系就是奥德赛与塞壬的关系，在宰制社会的同时导致了自身的急剧分裂，艺术中的批判理性和启蒙所代表的工具理性，正是在这个意义上产生了极端的对立。

因此，启蒙的辩证法某种程度上是阿多诺尚未成型的否定辩证法的前身和它在社会哲学中的体现，正是对于工具理性的强烈批判，艺术才能获得某种独特的生存价值，艺术中的批判理性的产生正是理性否定自身的后果。阿多诺赞美策兰(Paul Celan，1920—1970)、勋伯格等现代主义艺术家，认为现代艺术是启蒙辩证法的最终落脚点，可以说已经在社会哲学和美学方面为"否定辩证法"作了一个重要的铺垫。

2. 文化工业

应该说，阿多诺在20年代末就已经形成了自己"否定辩证法"的哲学前提，以及自己音乐社会学的早期判断，但是30年代早期，由于在英国牛津进行较为学院化的研究，阿多诺的音乐社会学和哲学理论并未付诸实践。直到30年代中期随法兰克福社会研究所迁居美国之后，阿多诺才开始他著名的大众文化批判，而这一点成为后来阿多诺研究中备受重视的一笔。

阿多诺和霍克海默在《启蒙辩证法》中，对于20世纪资本主义社会中的文化，提出了所谓的"悲观论题"。对他们来说，唯一使人乐观的，是先锋艺术(现代艺术)，因为它超越了一切文化工业的包围和限制，拒绝成为商品，故而能够保持自己的美学观和政治自由。大众文化使受众顺从体制，而先锋艺术将体制的矛盾展现给受众。大众被动地消费文化工业的产品，而先锋艺术的受众则是"启蒙的局外人"，他们力图从艺术的形式中理解意义，并拒绝自身被消费、被消解。[①] 需要引起我们注意的是，尽管我们完全可以从理论的角度看待和分析霍克海

① 参阅 Joanne Hollows，Peter Hutchings，Mark Jancovich，*The Film Studies Reader*，A Hodder Arnold Publication，2000，p. 384。

默和阿多诺对大众文化的批判,但是,地域和国别的维度可能也不能被忽视。事实上,他们对于大众文化的批判与他们的流亡生涯有着很大的关系。纳粹掌权之后,社会研究所集体转移到美国,美国是当时大众文化的生产地,特别是好莱坞电影工业、明星制,这一切都让从德国来的哲学家们感到震惊。可以说,霍克海默、阿多诺对于大众文化的批判也是德国理论家对美国生产模式的批判,是欧洲经验对美国现实的挑战。①

从艺术的形式中获得某种对社会的否定意味,是法兰克福学派对先锋艺术即现代艺术的基本看法。换言之,法兰克福学派赋予现代艺术以特殊的认识与变革功能,把现代艺术看做是一种对社会进行批判的有效途径。这是法兰克福批判理论在社会现实层面的具体运用。那么,现代艺术为什么会具有批判理论所赋予它的革命潜能呢?这要从现代艺术与传统艺术的区别谈起。

现代艺术的诞生与传统艺术的衰亡密不可分。在古典主义美学中,美学与社会的关系是同一的,作为社会的有机组成部分,艺术承担着维系社会和谐、保障社会正常运转的职能。这一点在艺术与宗教的血缘关系中体现得非常明显。如宗教音乐,作为一种净化心灵、引导信仰的艺术,起着黏合社会各阶层成员之间差异的不可替代的作用。然而,随着社会的发展,尤其是到了近代资本主义社会,这一状况发生了根本改变。其表现是艺术逐渐获得了自身的独立地位,形成了一个高度自律的领域,换言之,艺术像一面镜子一样站到了社会的对立面上,其对社会的肯定功能转换为对社会的否定功能。美学的自律,一方面是社会现代性转折的结果——社会不再是一个有机的社会,而是被一种物化的力量完全控制;另一方面其本身即是现代性转折的一部分,现代性的发生最先是在审美领域展开的。

由上可知,现代艺术与传统美学的本质区别在于,现代艺术拒绝作为社会的有机组成部分,像传统艺术一样承担特定的社会功能,而是通

① 参阅 Joanne Hollows, Mark Jancovich, *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, 1995, p. 19。

过对社会的否定，实现其批判与救赎的社会使命。现代艺术的革命潜能隐藏在形式之中，也即现代艺术以形式作为体验外物的载体来抵抗整个社会的异化现实。因此，现代艺术不再是一种内容美学，而是摒弃了内容的形式美学。

通过扭转物化的社会意识，现代艺术承担起了改变社会现实的使命。这一过程，表面上是艺术对社会否定、与社会相分离的过程，实质上却是艺术对物化现实进行救赎的过程。在异化的资本主义社会中，艺术唯有以否定、对抗的姿态，才能维护自身的自律，进而与社会现实保持批判的距离。而大众文化，正是艺术放弃自律而与物化现实相同化的产物，它认同社会的同一性而忘掉了现象背后的真实存在，变为丧失了真实性的、虚假的社会性。

但是，现代艺术并非总能处于理想状态，它所要承担的社会功能也并非那么轻而易举地就能实现。相反，大众文化的兴起让霍克海默以及阿多诺在《启蒙辩证法》中显得忧心忡忡。无论是对于阿多诺还是对于霍克海默来说，大众文化都对艺术的质量、水平产生了威胁，更重要的是，它对政治同样是有害的。大众文化的这种负面威胁可以从以下三个角度来理解。首先，阿多诺与霍克海默对于大众文化的批判来自于他们自身20年代和30年代的德国经验，他们对他们所看到的"美国化"倾向、技术崇拜，以及法西斯主义的兴起做出回应。从某个方面来看，他们试图借此来理解法西斯主义以及在纳粹控制下的社会。其次，阿多诺和霍克海默用欧洲现代先锋艺术的标准来评判大众文化。最后，我们要把阿多诺和霍克海默的大众文化批判放到一个更加宏大的理论建构之中来理解——他们试图解释，资本主义为什么没有像马克思所预言的那样瓦解掉；他们认为，文化工业的出现，意味着非常重要的变化，那就是：科学理性不再承诺人类的解放，而是与资本主义整合在一起，成为一种新的、强大的宰制机制。[①]

阿多诺和霍克海默是最亲密的同事，他们的思想往往相通相融，所

---

① 参阅 Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jancovich, *The Film Studies Reader*, A Hodder Arnold Publication, 2000, p. 384。

以这里将追溯一下霍克海默的大众文化批判，再结合阿多诺的批判思想，这可以让我们对法兰克福学派的文化批判有一个整体的把握。在《启蒙辩证法》中，霍克海默对大众文化的论述主要集中在电影方面。随着娱乐文化的兴起、电影工业的扩张，艺术已经堕落为受技术和供求支配的大众文化工业的生产与再生产，失去了其应有的批判内涵和乌托邦内涵。因此，大众文化与现代艺术之间存在着天壤之别：

> 这种能够使艺术作品超越现实的因素，并不是从风格那里形成的；同时也不是一种已经实现的和谐，不是形式与内容、内在与外在、个人与社会所形成的值得怀疑的一致性；只有在不一致的情况下，我们才有可能发现这些特征：对一致性的迫切寻求必然会导致失败。为了避免出现这种失败，所有伟大的艺术作品都会在风格上实现一种自我否定，而拙劣的作品则常常要依赖于与其他作品的相似性，依赖于一种具有替代性特征的一致性。在文化工业中，这种模仿最终变成了绝对的模仿。①

因此，现代艺术与大众文化的紧张关系集中到一点就是，文化工业并不是人们真正需要的文化，而是商业社会操纵的产物，它造成了真正艺术的衰颓和现代人的全面异化。在现代社会中，商品和交换原则，使艺术家失去了独立的人格和创作的自主性，而文化工业在商业利润的支配下，其产品一开始就是为了在市场进行交换而生产出来的。在与现实的关系上，大众文化对大众完全是一种不负责任的谄媚态度；而现代艺术，则时时以扭曲变形的形式唤醒人们的现实感，进而对物化现实保持清醒和警惕。

除《启蒙辩证法》外，霍克海默论述大众文化的主要文章为《现代艺术与大众文化》，它是由莫蒂莫·J.阿德勒(Mortimer J. Adler,1902—2001)的《艺术与谨慎》一书引起的评论，其主要思想在于：

首先，突出现代艺术的纯粹化。在古典社会，艺术往往和社会日常生活杂糅在一起。而到了现代，美感越来越具有独立价值，“成了纯粹

---

① 哈贝马斯：《工具理性批判》，曹卫东译，载《公法评论》(http://www.gongfa.com)。

的东西"。纯粹的美感是主体的个人反应,它是个体从流行的社会标准中抽提出来的一种判断,其中不牵涉社会利害关系。在艺术活动中,个人摆脱掉了其作为社会成员的责任。

其次,批判艺术个性的模式化。个性本来是艺术创造和欣赏的真正内涵和特征,但在现行的经济运转制度中,这种本来独特的个性也像商品生产一样被模式化了。艺术模式化的生产使其只具有类的标准,原本的内在评判标准被外在化,艺术像科学一样,成了知识的一种。导致这种模式化的原因在于,艺术的乌托邦色彩正日益被现代化摧毁,现代化进程对空间、时间的入侵与破坏没有给乌托邦留下任何余地。现代化导致了传统家庭的逐渐瓦解,人开始作为与社会相对立的个体而存在。"个人生活进入了闲暇的转变"[①],即闲暇的意味转变了,闲暇也被纳入了社会管理的常规程序中,成了经济时间规划的一部分。个人的工作和闲暇全都被外在控制,再没有内在可言,这是真正的"无暇"顾及个体内在精神生活的状态,从而必然导致内在精神生活的彻底崩溃。

最后,指出艺术的非交往化。杜威认为艺术是交往的最普遍和最自由的形式。但是,在现代社会,艺术与交往之间的鸿沟越来越大。人们似乎相互理解,但这种理解是理智行为的结果,是人们对环境、社会强制机制的主动服从,所谓的理解也从未深入到人类的内在本质。并且,就真实的内心生活而言,能够呈现出来的也并非美好、和谐,而是现代社会光怪陆离的野蛮景象。因此,现代艺术不诉诸内心,只提供快感和消遣。

霍克海默不同意阿德勒对大众的赞扬,大众不能作为伟大的实证标准,在现代社会也许事实还刚好相反。被文化工业所操纵的流行娱乐,即所谓的大众文化绝对不能被误当做真正的艺术。尽管艺术是交往的最普遍和最自由的形式,但又如杜威所说,交往并不是艺术作品本身而是其后果。既然"大众性包含着无限制地把人们调节成娱乐工业所期望他们成为的那类人"[②]。那么,在霍克海默看来,大众性就不是

---

① 霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,重庆出版社,1989年,第262页。

② 同上书,第275页。

艺术要去附和的东西,而是要去否定和超越的东西,“真理在流行的风俗习惯中找不到任何指导性的线索”①。如此论证,根源于霍克海默仍然坚守艺术的乌托邦信念,把艺术看做抵达真理的途径,即使在谎言四围的现代,它也能够自说自话,“继续述说一种不易理解的语言”。

尽管在哈贝马斯看来,霍克海默“未能妥善处理资产阶级理想中所确立并被工具化的文化现代性的合理内涵”②,他的激烈的批判姿态也使其“没有充分注意到文化现代性的本质特征”③,但他的独特历史性正在于他对西方理性批判传统的形成起到了承前启后的作用,这是现代性进程中必不可少的一环。因此,尽管霍克海默的批判理论自身存在着诸多的缺陷和疏漏,但其深刻透辟之处已足够使他成为西方思想史上一个“永恒的星座”。

与霍克海默对大众文化的坚决态度和精英立场相比,阿多诺更多地从艺术的特质去理解和研究大众文化。著名的法兰克福学派研究专家马丁·杰伊指出,阿多诺对整个美国的心态决定了他对文化工业的批判意识。马丁·杰伊认为,一方面,阿多诺秉承了某种马克思主义美学家和现代主义者的立场,批判美国的大众文化,从而显示出非常丰富的文化精英色彩;但另外一方面,阿多诺又承认,美国的大众文化拓宽了他对文化的理解视野。④ 因此,对阿多诺的大众文化批判,必须非常认真而辩证地看待,而非仅仅强调他的精英立场。

讨论阿多诺对文化工业的批判,肯定要从“广播研究计划”说起。1937 年 10 月,在霍克海默的大力举荐下,阿多诺加入了美国社会学家拉扎斯费尔德(Paul Lazarsfeld,1901—1976)主持的“广播研究计划”。这个研究计划的本意是要从经验社会学的角度,用传媒理论研究广播作为媒体所发挥的社会作用。研究目标是想搞清楚广播在人们日常生活中的地位,人们听广播究竟是出于什么概念和动机,哪些节目最受欢迎,哪些最不受欢迎。按照拉扎斯费尔德的要求,阿多诺承担的是其中

---

① 霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,重庆出版社,1989 年,第 269 页。
② 哈贝马斯:《工具理性批判》,曹卫东译,载《公法评论》(http://www.gongfa.com)。
③ 同上。
④ 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》,单世联译,广东人民出版社,1996 年。

的音乐部分。1938年初,阿多诺起草了详细的研究提纲,认为把音乐转移到广播中改变了音乐的音色,这样,广播音乐中人为的声音与音乐会上自然的声音就形成了鲜明的对比。

阿多诺完成的第一个研究成果是《广播中的音乐》,试图为广播音乐社会学理论提供一个基础,并且要把它与一个特殊的理论概念联系起来研究广播。随后,阿多诺又发表了一系列研究成果,诸如《广播交响乐》、《广播音乐的社会批判》、《论流行音乐》、《NBC音乐欣赏时间的分析研究》等,其中以《论流行音乐》最为重要,于1941年发表在最后一期《哲学与社会科学研究》杂志上。《论流行音乐》也是阿多诺最为清晰的一篇文章,它借用本雅明的概念来分析大众文化,揭示其基本的策略特征。他认为,从表面上看,消费音乐在不断制造新颖的音乐元素,但实际上,这些所谓的新颖,却与听众的习惯始终吻合。在其间重复的不过是过去音乐的一些片段而已。根据对流行音乐客观性、生产、市场化以及结构的分析,阿多诺在文章中还阐明了一种关于听众的理论,其要点在于:在流行音乐中,理解的高峰在于对部分的重新认识,而对于好的严肃音乐,理解超越了重新认识。

阿多诺参与"广播研究计划"总共只有两年时间,在研究中他总是试图把自己的理论思考与具体的个案分析结合起来。这一做法遭到了拉扎斯费尔德的批判。拉扎斯费尔德指出,阿多诺的研究存在着两个缺陷:首先,是从一种带有偏见的、精英主义的立场出发,使得他无法对广播使用的不同可能性展开思考;其次,阿多诺提出的是一个完全错误的社会研究图景,与研究实践背道而驰。为此,阿多诺努力为自己辩护,发表了两篇著名的文章:《论音乐中的拜物教特征与听觉的退化》(*Über den Fetischencharakter in der Musik und die Regression des Hörens*)和《关于瓦格纳的断片》(*Fragmente über Wagner*),试图把马克思主义的分析方法与精神分析方法结合起来,阐明音乐的拜物教化是整个商业文化的一个部分。[①] 不难看出,虽然与拉扎斯费尔德摩擦不断,但阿多诺始终坚持自己的理论立场,初步形成了自己的社会理论概念,更为

---

① 参阅 Adorno, *Dissonanzen*, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 1997。

自己的文化工业批判奠定了经验基础和理论框架。

阿多诺对大众文化的批判引发争议最大的是他对爵士乐的批判。从1936年的《论爵士乐》开始,到1953年的《永恒的流行:爵士乐》,阿多诺对爵士乐采取了一种不断批评的态势。由于阿多诺是一个具有深刻古典音乐造诣的鉴赏家,其对爵士乐的批判自然具有"文化保守主义"之嫌疑。但是阿多诺的批判是在深入爵士乐曲式的内在本质,而且抓住了爵士乐听觉效果重要特点的基础上提出的,因而具有深刻的理据。

首先,在结构形式上,爵士乐看似突破了"常规",出现了大量的"俗"的音乐形式和不规则音,但是却丧失了严肃音乐中整体曲式和不规则音之间关系的必然性。为了造成好的听觉效果,爵士乐在乐曲中段常有丰富的变化,但是其开头却是非常成功烂俗的曲式,从而让听众不知不觉地重新回到熟悉的情形之中。另外,当成功的听觉模式出现之后,整个唱片工业就会竞相复制这种模式,从而让爵士乐表面上的独创精神彻底消失。因此,以爵士乐为代表的现代流行音乐在曲风上体现了一种伪个性化,从而对真正具有个性化的古典严肃音乐提出了巨大挑战。

其次,在音乐的听觉效果上,爵士乐诉诸迷离的音乐音效,造成了整个音乐效应的分裂化,与严肃音乐集中精神,提升听觉品质的功能背道而驰,反而造成了听觉的"退化"。阿多诺使用了本雅明的概念"涣散"(Distraction),以及弗洛伊德的概念"阉割"(Emasculate)来描述这种状态。爵士乐并不能让大众全心倾听某种乐曲,从而在全神跟随音乐曲调变化的过程中,得到某种智性的愉悦和全心的沉思。人们面对爵士乐时完全放弃了沉思,而用身体顺应了音乐的分裂节拍从而感到了愉悦,从而产生了一种肉体意义上的"净化"(Cartharsis)。这种净化让人丧失了思考的能力,在释放力比多的同时,却顺应了理性社会的体制。因此,在阿多诺看来,爵士乐就是文化工业制造的麻醉品,是控制大众的有效工具。他说:

> 确切地说,是当代的听觉已经退化,被抑制在了婴幼儿时期。不仅听觉的主体丧失了选择的自由、责任感与有意识地感受音乐

> 的能力，这种能力是远古以来一小群人身上天然具有的，而且他们还顽固地抵制这种可能的感觉。他们摇摆于完全遗忘和突然承认之间，他们原子般地倾听又分离了他们所听到的一切。或者确切地说是在这种分离中他们形成了某种能力，这种能力较少地与传统美学观念相一致而较多地与足球运动、汽车驾驶的观念相吻合。他们并不是孩子气地天真，因为那种新型的听众可以根据对音乐生活的介绍而事先阐释他们所不熟悉的音乐；但是他们确实又像孩子般的幼稚，他们所有的那种粗糙风格（Primitivism）不是一种未成熟的风格，而是一种强大的力量之下被迫停掉的停滞（Retarded）的风格。①

因此，大众文化产品只是调和了公众和社会的矛盾，并不能真正创造出真正具有反抗意识的文化产品。这才是阿多诺批判大众文化的症结所在。

在《启蒙辩证法》中，阿多诺结合他和霍克海默对于西方主体性哲学的批判以及他们在美国语境中的经验感受，把他在"广播研究计划"中积累起来的关于大众文化的研究成果进一步加以凝练，提出了"文化工业"范畴，用以诊断以美国为代表的发达资本主义社会。在阿多诺看来，文化工业具有四个方面的特征。首先，文化工业具有反人本主义的性质。在资本主义绝对权威的控制之下，"普遍性和特殊性已经假惺惺地统一起来了"②。文化工业通过技术使社会劳动和社会系统两种不同的逻辑之间的区别不复存在，最终实现了标准化和大众生产，取消了个体的独立自主性。③ 其次，文化工业将人类同一化。"整个文化工业把人类塑造成能够在每个产品中都可以进行不断再生产的类型。"④文化工业在所有的艺术作品中形成了统一的风格，社会中的人也必须遵从文化工业的这种风格。在工业社会中，风格就是"对社会

① Theodor Adorno, *On Popular Music*, *Cultural Theory and Popular Cultural Theory: A Reader*, ed. by John Storey, Prentice Hall, 1998.

② 霍克海默、阿多诺：《启蒙辩证法》，第110页。

③ 同上书，第140页。

④ 同上书，第118页。

等级秩序的遵从"，而"文化已经变成了归类活动"。[1] 第三，文化工业通过它的娱乐消遣功能欺骗大众。文化工业通过它的娱乐成分宣传着统治阶级的意识形态，在不断改变着的享乐活动之中，文化工业在给大众幸福许诺的同时欺骗着大众。在文化工业中，启蒙成为大众欺骗，成为愚昧大众的一种意识形态工具。最后，文化工业的所有目的都在于赤裸裸的赢利。现代社会中文化商品生产的最终目的在于获得市场效益和巨额利润。文化商品的价值、使用价值和交换价值被彻底等同了起来。在交换规律的支配下，广告变成了纯粹的艺术，成为社会权力的集中表现。

我们必须清醒地认识到阿多诺对于文化工业重要思考的辩证性，文化工业并不是某一具体阶段的文化生产品的综合，而是整个启蒙理性主导下的文化生产体系，阿多诺说：

> 文化工业把古老的东西和熟悉的东西熔化结合成为一种新质。在其所有的分支中，那些特意为大众消费生产出来并在很大程度上决定了那种消费性质的产品，或多或少是按照计划炮制出来的。文化工业的各个分支在结构上是相似的，或至少能彼此适应，它们将自己组合成了一个天衣无缝的系统。这种局面之所以能够成为可能，是因为当下技术上的力量和经济和行政上的集中。文化工业别有用心地自上而下整合它的消费者。它把分离了数十年的高雅艺术与低俗艺术的领域强行整合为一体，结果让两者都深受其害。高雅艺术的严肃性因为其效果遭到投机而受到损害，而低俗艺术的严肃性因为强加于它内在固有的反叛性而遭到损害。[2]

可见，阿多诺并不是简单的文化精英主义者，他看到了在资本主义理性社会的宰制之下，现代艺术自律空间的紧缩，而认识到他律的、媚俗的艺术正是文化工业的产物，其形式和内容都屈服于其背后资本社

---

① 霍克海默、阿多诺：《启蒙辩证法》，第1页。

② Theodor Adorno, *On Popular Music*, *Cultural Theory and Popular Cultural Theory: A Reader*, ed. by John Storey, Prentice Hall, 1998.

会的合理性统治。在这个意义上,阿多诺的大众文化思想具有非常强大的辩证性和洞见性。事实上也正是如此,无论是高雅音乐还是被认为是低俗音乐的摇滚、爵士,一旦变为流水线上的产品,就不免沦落到被宰制的命运。

三 大众文化的社会批判

在流亡美国时期,法兰克福学派还有一位作出突出贡献的成员,就是列奥·洛文塔尔(Leo Lowenthal,1900—1993)。1900年11月3日,洛文塔尔出生于德国法兰克福一个犹太医生家庭。他曾在法兰克福、海德堡和吉森学习文学、历史、哲学和社会学,1923年以一篇关于F.巴德尔(Franz Von Baader, 1765—1841)的论文获得法兰克福大学博士学位。在大学期间,洛文塔尔参加了激进的学生组织,并与著名的"自由犹太人读书之家"[①]有过关系。1926年,洛文塔尔接受波洛克的邀请加入法兰克福社会研究所担任兼职,这时他开始对文学社会学发生浓厚的兴趣。20年代末期,洛文塔尔就开始涉足戏剧批评中的美学问题、文学人物的批评问题以及高雅文化的大众接受问题。他的绝大部分批评文章刊登在《人民舞台》刊物的显著位置上,另外他还陆续为各种杂志定期撰写一些犹太教哲学方面的历史性文章。此外,他的编辑经验对后来的《社会研究杂志》取代《格吕恩堡文库》成为研究所的喉舌发挥了重要作用。[②] 1930年洛文塔尔作为第一助手成为研究所的正式成员,之后主要从事文学社会学和大众文化的研究。

1933年纳粹上台,研究所的成员陆续流亡国外,洛文塔尔是研究所关门前最后一个离开的,他和马尔库塞、霍克海默一起到了日内瓦,后来转往美国。1934年,他们在纽约共同建立了新的研究基地,洛文

---

① "自由犹太人读书之家"以R.诺贝尔(Rabbi Nehenmiah A Nobel)为核心,其成员包括M.布伯尔(Martin Buber)、F.罗森茨威格(Franz Rosenzweig)、S.克拉考尔(Siefried Kracauer)和E.西蒙(Ernst Simon)。

② 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》,单世联译,广东人民出版社,1998年,第28页。

塔尔全面负责那里的日常事务。40年代研究所主要开展的是对于权威的研究,取得的最重要的成果是《权威与家庭》。它分为四个部分:第一部分是由霍克海默编辑的各种理论文章,包括霍克海默、弗洛姆和马尔库塞撰写的长篇论文;第二部分是由弗洛姆提供的各种经验性材料,包括各种问卷及调查结果;第三部分便是由洛文塔尔编辑的16篇长篇研究报告,包括从各种角度对权威问题的探讨;最后一部分是英文提要和目录。这些工作对于洛文塔尔的文学社会学研究有着积极的影响。在40年代研究所的另一重要项目"偏见研究"中,洛文塔尔也承担了部分内容。他和盖特曼(Norbert Gutman,1928—1985)撰写了《欺骗的先知》,其中洛文塔尔在写作中起着主要作用。他集中分析了煽动的技巧,探讨了易于唤起反应的各种机制,这是整个研究的基础。在洛文塔尔的写作中,运用的是在其在文学和流行传记研究中使用的内容分析法。

后来,由于研究所出现财政困难,洛文塔尔被迫离开研究所,参与哥伦比亚拉扎斯费尔德的广播研究计划,从事研究和秘书助理工作。1943年,加入美国战时情报局。整个40年代,洛文塔尔的注意力大都集中在大众艺术更直接的表现样式上,为此,他写作了许多新闻评论和新闻节目的分析手稿;还对德国第一次大战后流行的传记进行了内容分析,后来发表在献给马尔库塞的纪念文集中;还有一些关于美国杂志中传记的类似分析文章发表于拉扎斯费尔德的《无线电播音研究:1942—1943》。[①] "二战"后,研究所迁回德国,由于种种原因,洛文塔尔选择了留在美国。洛文塔尔是法兰克福学派中从"大众文化"入手来进行社会批判的理论家。他一直把主要精力放在文学社会学和大众文化问题的研究上。同时,由于他具体参与了法兰克福学派的众多事务工作,是法兰克福学派中不可或缺的一员。

① 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》,单世联译,广东人民出版社,1998年,第244页。

1. 文学社会学

法兰克福学派以社会批判理论闻名于世，作为其重要的理论家之一，洛文塔尔关于文学社会学以及大众文化的哲学思考和批判理论之间有着密切的联系。要想全面了解洛文塔尔的思想，必须把他放在法兰克福学派的整个学术背景之下进行考察。

霍克海默在《传统理论与批判理论》中试图恢复马克思主义作为"批判理论"的本质，并将自己的理论称为"批判理论"以区别于"传统理论"。"传统理论"与"批判理论"体现着两种不同的认识方式。"传统理论来自而且用于专门化的科学，特别是自然科学，它规定一般概念中设想这个领域的一切事实……在这里忽略了变化，甚至以这种方式去设想活生生的发展，所以不能想象人变化着而仍然同他自己相同一这个事实。"[①]"反之，社会批判理论，则把人看作其全部历史生活形式的生产者，把这样的人当作它的对象。"[②]概言之，"传统理论"实证主义从既定事实出发，得出维持现存社会秩序的"顺从主义"的结论；而"批判理论"则反对承认一切既定性、事实性的东西，以否定的姿态进行分析、批判。

依据"批判理论"，霍克海默希望引领社会研究所从哲学、社会学、经济学等多个角度，批判现存的社会政治制度和经济制度，以解决现实问题。这大致包括三个层面的含义：在思想层面上，指的是理性批判和形而上学批判；在社会层面上，强调的是社会批判，即大众文化批判；在国家层面上，侧重于意识形态批判，即政党意识形态和科学主义意识形态批判。这三者相互照应，形成了一个有机的整体。[③]

洛文塔尔的文学社会学与大众文化研究即在批判理论的引领下，在社会层面上展开。他的思考深深植根于"批判理论"的框架之中，并

① 徐崇温：《法兰克福学派述评》，三联书店，1980年，第24页。
② 同上书，第22页。
③ 参阅曹卫东《雪落美因河》，鹭江出版社，2002年，第58页。

对“批判理论”的建立和发展有所贡献；然而在实际的研究工作中，洛文塔尔的倾向也非常明显。洛文塔尔对于文学的兴趣使得他的文学社会学和大众文化研究别具特色。在洛文塔尔看来，文学并非意识形态，社会研究所从事的研究工作的旨趣也并非将文化现象还原为阶级利益的意识形态反映。更确切地说，他们是要“将注意力集中在特殊的事实上面，即文学作品中呈现的特殊的认知信息。这并不意味着对文本进行‘新批评’式的研究；相反，它是对于艺术史的社会研究，蕴涵着马克思评论希腊悲剧和巴尔扎克小说的精神”[①]。洛文塔尔在他的文学社会学研究中贯彻了这一观点。

洛文塔尔对于文学具有特殊的兴趣。他认为，伟大的文学作品能够显示出社会经济对人们的生活和精神的影响，采用社会学的方法来发掘具有代表性的文学作品就能够洞察社会生活的变化对人们产生的影响和意义。但是，这种研究长期以来被人们忽略了，洛文塔尔希望通过社会学能重新关注文学、社会和人们的精神之间的关系。

作为一位社会学家，洛文塔尔对于文学作品重要性的认识是和他的研究紧密结合的。他认为，文学不仅表现了人的社会化行为，也表现了“个人社会化的过程”。具体来说，文学作品能够传达出许多层次的意义，通过塑造人物形象和描述事件情节，作家实际上描绘出了整个时代的图景，全面地反映了人和社会之间的关系。无论作家是有意还是无意，他的作品都将会带着个体与社会复杂关系的纠葛。历史、传记、日记、信件等都无法反映真实的情况。文学的情况则与之不同。“其中的一个考虑就是，作家与理论家有同样的创作欲望，他希望能描述新的经验并对它重新命名，作家想要创作独一无二并且重要的文学作品，这就使得作家产生莫名的焦虑和期望。他既不是善于清晰地记录文字的机器，也并非不可名状的神秘主义者，而是一位特殊的思想者，当他的创造性的文本构想出来之后，才使得社会意识到了它自身所处的窘

---

① Leo Lowenthal, *An Unmasterd Past*, the University of California, 1987, p. 169.

境。”[①]因而在洛文塔尔看来，作家描述的社会现实很可能比具体的社会现实本身更能反映其实质。

洛文塔尔的批评研究工作，实际上是在正统马克思主义的文化批评方式与新批评方式之间进行的。洛文塔尔认为：“尽管批评不应该把艺术还原为一种简单僵化的社会趋势，但可以把它视为社会的间接反映，而把艺术作品看做孤立的、超社会的现象仅仅是诗学的理解而非批判的分析。另一方面，尽管艺术家受到其社会经济环境中物质境况的限制，历史的分析却必须由狄尔泰对艺术家目的的理解来加以丰富。同时，有效的文学批评还须对艺术心理学开放，它是社会与艺术成品之间的中介因素。”[②]他以巴尔扎克、左拉等人的作品为例，来说明历史唯物主义在文学研究中的应用。[③] 此外，洛文塔尔还说明了他的方法在文学形式、重现的母题和实际主题内容分析中的意义，还提到了一个唯物主义批评应用研究的另一个领域：文学的社会效果。[④] 由此也可以看出，洛文塔尔的文化社会学研究在法兰克福学派的批判理论中的地位：它是其不可分割的一部分。

概括来说，洛文塔尔的“文学社会学”实际上包括四个方面的内容[⑤]：一是考察文学与社会的关系。要把文学放到每个社会的组织职能之中来看待，接着还要从那个社会的各种不同阶层出发来理解它；同时还要从社会视角对文学形式的情况进行考察，如史诗、抒情诗，戏剧以及小说等文学样式，各自都与特定的社会命运有着亲密关系。二是考察作者的社会身份。具有创造性的作家从本质上说都是知识分子，如果把作家创作与最古老的知识分子群体的特殊职责联系起来，也许

---

① Leo Lowenthal, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600 – 1900*, Introduction, Boston: the Beacon Press, 1957, p. 2.

② 马丁·杰伊：《法兰克福学派史》，单世联译，广东人民出版社，1998 年，第 158—159 页。

③ 参阅 Leo Lowenthal, *Literature and Mass Culture. Communication in Society*, Volume 1. published by Transcation Books, 1984。

④ 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》，单世联译，广东人民出版社，1998 年，第159 页。

⑤ 参阅 Leo Lowenthal: “Literature and Society”, *Literature, Popular Culture, and Society*, California: Pacific Books Publishers, 1968。

就可以得到更深层的认识。三是考察文本的社会意义。一定意义上，要了解过去时代的私人生活方式和社会风气，文学常常就是唯一能得到的信息源泉，把虚构人物的经历与产生他们的特定历史氛围联系起来，从而使文学解释学纳入知识社会学，这正是文学社会学家的任务。四是考察读者的接受影响。要认识到林林总总的社会现象群对读写大众的影响究竟怎样，还要分析社会控制领域，如官方对于文学创作与阅读的管理控制会带来怎样的影响，更要阐明出版传媒从一种媒介到另一种媒介的技术改进对读者所积聚产生的影响。

运用文学社会学的方法，洛文塔尔对西方近三个世纪的文学史进行了分析。在《文学与人物形象》的导言《文学的社会意义》中，他写道：

> 我对于三个世纪内的文学作品的分析，始于封建主义的衰落和专制政府的兴起，之后转向中产阶级的成长和巩固，终于极权主义秩序的萌芽。作为社会历史，它呈现为弧状的发展阶段，刚开始沿着曲线运动上升：这代表着个体在尝试性的摸索中向现代性的个人主义发展，个人的自信上升到一定高度后就保持着稳定的状态；最后，当个体感受到来自技术性的力量和社会性的力量的威胁时，它就下降到低谷。这条轨迹的每一个极点都标志着时代的最强音。①

具体地说，文艺复兴时期正是封建主义衰落和新兴资产阶级形成的时期，中产阶级在同封建势力的斗争中逐渐建立起了个人的主体性，个人在新旧不同体制下的矛盾和挣扎在西班牙的作品中得到了生动的表现。文艺复兴后期，个人的自信发展到了一定的高度，个性得到张扬，这充分表现在莎士比亚的戏剧中。随着资本主义的逐渐成熟，社会的整体组织和秩序越来越有力地控制和制约着个体的行为和思想。社会凌驾于个体之上，个体不得不屈从于整体的需要并逐渐丧失独立价值。这个转折点就是大众文化兴起的时刻。歌德前后期文学创作中不

---

① Leo Lowenthal, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600 - 1900*, Introduction, Boston: Beacon Press, 1957, pp. 4-5.

同的人物形象身上恰好反映了这种转折和变化。资本主义社会的发展日益普遍和深入,大众文化逐渐抑制了人们的思想和精神,反映在文学作品中,以易卜生的戏剧最为典型。他笔下的人物总是在重重的生活重压之下找不到希望和寄托,直到临死的一刻才得以解脱。这种主体性的丧失,最极端地表现在1920年诺贝尔文学奖得主挪威作家汉姆逊的作品中。在汉姆逊的作品中,个人完全成了权威的奴隶,面对大众文化的侵袭毫无还手之心,也毫无还手之力。

洛文塔尔用文本内容分析法详细地分析了这个演变过程。在他看来,这一过程一共可分为六个时期:第一个时期是个人主体性的初步确立,以16—17世纪的西班牙作家为例;第二个时期是个人主体性的丰富发展,以莎士比亚的《暴风雨》为代表;第三个时期是个人主体性的充分强调,以法国古典戏剧为例;第四个时期是个人主体性的变化,以歌德为转折;第五个时期是个体主体性的衰落,以易卜生为例;第六个时期是走向权威主义,以汉姆逊为例。其具体分析如下:

第一阶段是过渡时期,洛文塔尔选择了16—17世纪的西班牙作家作为考察的对象,最具有批判性和最有远见的是塞万提斯,怀念逝去年代的是卡尔德隆(Calderton,1600—1681),试图适应现实社会状况的是洛普·德·韦加(Lope de Vega,1562—1635)[①]。洛普的《维西欧公爵》等剧作反映出在行将崩溃的旧体制压抑下,新兴的个人的力量开始争取自己的独立和权利的状况。在卡尔德隆的《扎拉美亚镇长》等剧作中,所有人都认同传统等级制的价值观,在其中虽然可以隐隐捕捉到一些新兴的、开始追求个人独立的声音,但是这种声音是微弱的,只有到了塞万提斯和莎士比亚那里才成为时代的号角。"塞万提斯的小说的主题就是在写一种旧的生活方式被一种新的秩序所替代。"[②]在堂吉诃德的身上体现了新兴的个人与充满了变动性的社会秩序的矛盾碰撞。

第二阶段以莎士比亚的《暴风雨》为代表。《暴风雨》是围绕着人

---

① 参阅 Leo Lowenthal, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600 - 1900*, Boston: Beacon Press, 1957, p. 1。

② Leo Lowenthal, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600 - 1900*, Boston: Beacon Press, 1957, p. 21.

性的主题展开的。洛文塔尔在附录中对《暴风雨》的第一场第一幕进行了分析,他还使用了弗洛伊德的精神分析理论,对贯穿全剧的一些主题:劳动、学问、语言、睡眠以及性,进行了详细的分析。通过分析,洛文塔尔在剧中人物身上看到了"世俗化的人性"。他认为,从《暴风雨》中看到的人是一种自由人的形象,他的潜能可以向好几个方向发展,这部戏剧就向人们展示了多样化选择的结果。在个人意识觉醒方面没有什么正规或者绝对的原则可言,人们完全可以打破规则,进行自由选择。

第三阶段是个人形象的壮大,以法国古典戏剧为例。洛文塔尔选取了法国古典主义的三大剧作家高乃依、拉辛和莫里哀的作品进行分析。他认为在塞万提斯和莎士比亚的作品中,社会是作为个人的背景呈现的,到了 17 世纪,情况发生了变化:一方面资本主义战胜封建主义、新型的中产阶级开始发展壮大;另一方面中产阶级所处的政治体系仍然是维护贵族和君主特权的专制政体;在这种政治和经济的矛盾背景下,个人同社会整体的关系开始呈现出新的特征。表现在文学中的紧张关系不再是人与人之间的关系,而逐渐成为个人意识同其所处社会之间的紧张关系。

第四阶段以歌德为转折点。歌德早年在《威廉・迈斯特的漫游时代》中提倡当个人要求同社会整体的要求之间产生冲突时,个人要服从社会;到了晚年则开始反思中产阶级的"顺从主义"的问题。他认为,作为整体的社会也并非完全正确,中产阶级在享受胜利的果实时,彻底沉溺在悠闲之中,变得沾沾自喜、轻浮浅薄,这在歌德看来有导致艺术创造力和艺术欣赏力停滞的危险。所以,到了《浮士德》,歌德开始表现出对个人顺应社会后果的忧虑。这里涉及了严肃艺术和大众娱乐之间的冲突问题。歌德敏锐地注意到,当大众文化作为一种受到大众欢迎的娱乐形式成为时代的风尚时,传统意义上的艺术作品就会渐渐沦落到社会的边缘。正是在此意义上,歌德预见到了高雅文化和大众文化的对立。

第五阶段是下降时期,以易卜生为代表。到了 19 世纪下半期,整个社会的组织机构和风俗习惯都完全是中产阶级式的,易卜生对这个

社会是否能保障个人追求幸福的权利提出了质疑。易卜生在剧中表现出了两个平行的主题,一是顺从现存的社会价值和理想,这种努力必然会以失败而告终;二是想要拒绝现存的社会价值,但又找不到它的替代物,因而这种努力也必然以失败而告终。在易卜生的作品中,个人在社会中几乎已经没有任何自由可言,身处社会和家庭的夹缝中,窘迫异常。这时,自然成了自由的象征,人们希望逃向自然来寻求解脱。然而,这样的希望到了汉姆逊那里也被摧毁了。

第六阶段走向权威主义,以汉姆逊为代表。在汉姆逊关于自然的论述中,洛文塔尔就发现了他的权威主义倾向的萌芽。自然一直是艺术家们讴歌的对象,因为它是现代文明未曾侵染的一块净土,在其中,人和自然呈现出一片和谐共处的景象。但是到了汉姆逊这里,人是在社会中受挫以后转而投身自然的,人完全屈服于自然的神秘和威力,而这种降服实际上是在逃避社会责任的重担。

更重要的是,在洛文塔尔看来,汉姆逊的作品体现出来的对自然的臣服,是和人在政治上的服从有着密切联系的。然而,当时洛文塔尔的同事对他的分析并不以为然,他们认为汉姆逊的作品是对现代生活的异化和空虚的真实抗议。但是几年后,当汉姆逊成为挪威头号内奸维德孔·吉斯林(Vidkun Quisling,1887—1945)的合作者时,洛文塔尔的结论终于得到了验证。[①]

2. 大众文化的历史研究

在法兰克福学派内部,洛文塔尔对于大众文化的研究是最为广泛的,但是他的成就或多或少被人们忽视了。概而言之,他的考察是将批判理论与经验主义的研究方法相结合,通过历史的维度揭示几个世纪以来大众文化的发展,并由此得出对大众文化的评价。这种研究方法,既不同于阿多诺等人的悲观论调,又区别于本雅明的乐观主义态度,显得更为客观、更具说服力。洛文塔尔独具特色的大众文化思想研究是

① 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》,单世联译,广东人民出版社,1998年,第162页。

法兰克福学派大众文化研究不可忽略的一个组成部分,离开了他的研究,法兰克福学派的大众文化观就是不完整的。

同时,洛文塔尔的大众文化研究是对其文学社会学研究路径的延续。通过追溯大众文化出现和发展的历史,他得出的认识是,大众文化是一种历史现象,随着中产阶级的兴起而产生。到了资本主义社会的晚期,社会对个人的压抑和控制达到了无孔不入的地步,个人对于社会完全是被动地接受和顺从,个性已经失去了立足之地,而"文化工业"就是在这种情况下出现的。因而,它是长期以来一直存在于城市市民生活中的大众文化发展到鼎盛阶段的表现。大众文化就这样成了社会压制个人的工具,这正是洛文塔尔的大众文化批判的着眼点。

洛文塔尔的大众文化研究一方面植根于"批判理论",同时又对它有所发展、创新。他从历史的角度回顾了大众文化产生发展的历史,通过这样细致的考察,从根本上弥补了霍克海默和阿多诺理论上的不足;他还从大众心理、大众文化的传播和发行、大众的反应等角度分析了大众文化的作用和效果,这样的考察结果就更能显示出某种客观性和辩证性。此外,由于洛文塔尔深受美国经验主义方法的影响,他的研究很好地结合了批判理论和经验主义,这使得他在后期的研究过程中逐渐认识到了大众文化多方面的作用和影响。可以说,洛文塔尔从大众心理学和大众接受的角度,既看到了大众文化的产生所具有的必然性和一定的积极性,同时也看到了权威主义是如何利用大众文化,对大众进行微妙的控制和压抑的过程;他也从大众文化的传播的角度,看到了社会发行集团是如何控制和影响人们的欣赏趣味的形成。

洛文塔尔这方面的研究成果集中体现于《文学、大众文化与社会》一书。书中,他考察了大众文化的历史背景,并结合历史和当代的个案分析,对大众文化进行了批判,具体来看①:

洛文塔尔首先从大众文化的论争史谈起。他选取了16世纪和17世纪的蒙田和帕斯卡作为考察对象,他们两个人针对娱乐在哲学和社

① 参阅 Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, California: Pacific Books Publishers, 1968。

会学上的功能的论述形成了鲜明的对照。他们生活在由中世纪的宗法国家向现代的民族国家转变的重要时期，个人的宗教信仰随着神学的崩溃而丧失，人们完全失去了宗教的保护而置身于各种社会的现实压力之下。蒙田和帕斯卡都希望能找到一种哲学来代替宗教与封建权威，管理人们的精神世界和感情生活。但他们的关注点有所不同："蒙田关注的是人如何能够调节自己以适应日益增长的社会压力，而帕斯卡关注的是，在社会发生深刻变革之时，面对种种诱惑人们如何拯救自己的灵魂。"①

蒙田首先认识到，中世纪时代标准的崩溃所引发的经济上、社会上、精神上的动荡与不确定使得人们的内心遭受痛苦，导致他们希望从巨大的压力下解脱出来，于是人们开始寻找逃避痛苦的消遣和途径。他们认为，大自然可以使人的灵魂得到平静，艺术（尤其是精美的艺术）也是逃避痛苦的工具。蒙田还分析了艺术的层次问题，他认为民间艺术与高雅艺术有着许多形式上的共同点，二者都是真实的，都是美的表达；还有一些介于二者之间，既达不到高雅艺术的水准又看不起民间艺术的"平庸产物"，它们正是大众文化的前身。蒙田一方面从道德的角度贬斥了那种平庸的娱乐形式，同时也肯定了娱乐对人们缓解精神压力的作用。

后来，帕斯卡注意到了蒙田的论题，在他著名的《沉思录》中进行了相关的思考。帕斯卡也同意蒙田关于人们需要娱乐和消遣的观点，但是他认为，蒙田把人们的这种欲望合理化了，事实上这种对于现实的逃避，在某种意义上是应该加以反对的。当人们逃向娱乐和消遣时，他们就被驱使着远离自己的内心世界，无法沉思冥想，于是距离自我拯救越来越远。帕斯卡对娱乐（包括艺术的形式）的批评已经涉及现代的大众文化批评的重要论题，他认为娱乐会毁掉个体的思想性、独特性、创造性，因而使人无法追求更高的道德和理想的目标。

以蒙田和帕斯卡为代表，实际上形成了关于大众文化的观念最初

① Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, California: Pacific Books Publishers, 1968, p. 15.

的两种对立，这种对立一直延续到今天。一方是仁慈的大众媒体分析专家，认为娱乐有积极的意义，就像现代的英国文化研究学者们那样；另一方是毫不妥协的社会批评家，他们认为正是大众文化造成了人的彻底失败，突出的代表就是法兰克福学派的理论家们。

接着来看17—18世纪的情况。在这一时期，一个有关大众文化的新问题出现了，那就是，艺术家与大众之间是什么关系。洛文塔尔认为这个问题的提出和歌德有着密切的联系。歌德在《浮士德》开头的舞台序幕中提出了一个问题：戏剧是应当像经理说的那样，完全适应大众的口味进行表演，还是应该坚持诗人的看法，去追求真正的艺术。作为一位伟大的文学家，歌德敏锐地捕捉到了商业因素在艺术家的创作和观众的欣赏之间所发挥的作用。这一点已经不同于蒙田和帕斯卡着眼于宗教和道德的角度来看待大众的娱乐了。歌德坚持捍卫高雅艺术的纯洁性，也不是出于宗教和道德价值的考虑，而是出于艺术家的天生的使命。

歌德的批评可以分为以下几个方面：其一，歌德分析了现代观众的特征，认为观众的情绪中有着焦虑的一面，这使他们不断地渴望变化、喜欢新鲜事物、关注具有轰动效果的事件；同时又有消极的一面，他们根本不愿意去思考艺术作品究竟想传达什么信息，只愿意盲目地相信宣传的信息，而不会发表任何反对意见。其二，歌德分析了大众传媒的性质。他在给席勒的信中写道，所有的娱乐，包括戏剧在内，都只是为了消遣；那些创作低劣作品的人只是机械地再现世界，一味迎合公众的低俗趣味，是造成大众缺乏创造力的重要原因。其三，歌德谈到了艺术的标准和艺术家职责的问题。他站在精英艺术家的立场上，认为艺术家在艺术标准上应当毫不妥协，并建议改善艺术的形式、提高大众的文化修养和知识水平。

与之相比，席勒则更加严肃地批判了低劣的艺术作品。他认为，低劣的艺术作品延缓了人们的思想，对于读者的作用是消极的。他还在某种程度上意识到大众传媒的危险：它们会为各种新颖的形式创造提供宣传，从而排挤和压制具有创造性和道德价值的思想。尽管有这样的担忧，但席勒还是以一种比较乐观的态度来看待这些现象，他相信通

过真正美的艺术和体验,人们能够获得真正的自由。

最后,洛文塔尔讨论了19世纪英国的批评家。与德国批评家在理论上对大众文化的潮流感到担忧的情况有所不同,尽管英国的大众文化批评家们也从审美的角度否定大众文化,但是他们更倾向于把大众文化放在一个社会的整体中进行理解。他们认为,艺术是整个文化的一部分,它受到来自整个社会的影响,因而大众文化的潮流有着深刻的社会原因。为此,洛文塔尔选取了马修·阿诺德(Matthew Arnold,1822—1888)、瓦尔特·白哲特(Walter Bagehot,1826—1877)、威廉·赫兹利特(William Hazlitt,1778—1830)等几位著名的文学批评家作为代表进行评述。

阿诺德更多的关注在于精神方面而非审美方面的价值。阿诺德十分担忧工业化的蔓延对文化所产生的毁灭性影响。他认为,正是在这个特殊的时刻,真实的艺术担任人们精神乌托邦的角色显得更加重要了。阿诺德把游戏、体育运动和大众传媒都视为远离"真实生活的实质"的表现;对专门生产低俗文学的作家进行大力抨击,认为他们所做的事情是在走向文化的反面。

白哲特则站在贵族的立场上反对大众文化,他看到了英国越来越倾向于追求肤浅的时尚、崇拜金钱和成功,越来越远离哲学,如果再加上政治上和商业上的压力和推波助澜,英国贵族政体的价值就会彻底迷失。白哲特的焦虑最引人深思,他第一次把大众文化与社会政治和意识形态联系起来考虑,对于后来的文化研究有着重要的影响。

赫兹利特对大众文化的批判是,他认为一个人是不是艺术家并不仅仅取决于他是否有文学的造诣,而且还和他的身份、地位、财产等等有关,他必须代表某个群体的价值标准;大众没有什么分辨能力和欣赏品味、只会盲目追求时尚。

与这些反对的声音相对,著名的历史小说家和诗人瓦尔特·司各特(Walter Scott,1771—1832)一直坚持写作通俗小说,并且为它辩护。司各特把写作通俗小说看成是一种正当的生意,它的目的不是为了追求高雅的趣味,而是为大众服务并获得报酬。司各特还提倡建设一种对社会事业"有用的"文学,认为不同的阶级应该从不同类型的艺术产

品中得到乐趣。当大众艺术的流行对本阶级的价值标准构成威胁时，司各特含蓄地不再讨论维持和建立艺术标准的问题，而是提出应该由读者的喜好作为判断艺术好与坏的标准。

洛文塔尔还以在英国有深刻影响力的杂志《爱丁堡评论》作为对象进行考察。洛文塔尔认为，贯穿整个 19 世纪，人们对于大众文化的态度很好地反映在《爱丁堡评论》之中。通过这份杂志，洛文塔尔观察到，大众文化的发展势头仍在继续，公众仍然在购买畅销读物，同时，文化界的精英人物仍然捍卫高雅文化的立场，并且在理论界的争论中发挥着决定性的作用。与这种立场不同，也有不少人提倡保护为了大众而写作的艺术和来自大众的艺术。他们对高雅文化的支持者提出了挑战。

在以上所谈的种种论证中，不难看出，无论是学院派还是文化界人士，他们对大众文化的态度有着本质上的相同，那就是都追随帕斯卡对大众文化进行道德角度的批判。不同之处是前者是以艺术的名义进行批判的，而后者则着眼于道德至上的信条。洛文塔尔于这两种态度之外，发现了第三种对大众文化的看法，即在法国首次得到阐发和运用的"社会学"的方法。洛文塔尔认为，这种将道德批判悬置起来对人类的各种文化现象进行客观冷静的分析研究的方法，在某种意义上是对蒙田的回归。

托克维尔是现代社会学的先驱之一，他在 1853 年就用这种方法分析了大众文化的现象以及它和文学艺术的关系。他并没有评价大众文化的好与坏，只是认为，所谓艺术的更高级的形式在现代资本主义国家是找不到适合生存的土壤的，因为人们热衷于政治或事业，没有时间也没有念头去考虑选择什么样的艺术形式作为娱乐的方式更好。托克维尔认为大众文化的产生是有时代的必然性的，对满足大众的心理需求也有积极的作用。但是他的观点中也有非常悲观的一面，即认为在这个时代，作者只是商业文明的一个微小的组成部分，他们创作出来的大众文化产品根本无需通过知识、艺术、道德的标准来衡量。

后来，著名的社会学家丹纳又在他的五卷本著作《英国文学史》中详细评论了作家和大众之间的关系。他并没有把纯粹的艺术与大众所

接受的艺术之间的差别看得那么重要，而且丹纳还认为英国批评家不应该总是从道德的角度而不考虑人们的情感和接受能力进行评价，否则得出的对文学的看法就太过实用了。

进入20世纪，关于高雅文化和大众文化的讨论，其核心事实上是以尼采和马克思的思想为代表的两种思潮。他们都对当代的政治和文明持否定的态度，尼采和他的学生卡尔·克劳斯（Karl Kraus，1874—1936）更为激进，甚至到了否定当时的一切文学作品的地步。马克思则仍然站在传统的人文主义立场上，区分了真正的艺术家和为统治阶级服务的御用文人。

通过以上对大众文化论争史的回顾，洛文塔尔注意到，批评家们对于大众文化的态度几乎都是否定的。大多数批评家都是从知识分子的传统角色出发维护高雅的艺术形式，他们把高雅的艺术看做是高于大众文化的。在他们看来，高雅艺术不像大众文化那样供人们消遣和逃避，因而处于更高的层次。但是随着大众文化的不断发展，来自社会各界的声音逐渐多元起来：有人对高雅艺术的内容、功能和价值提出质疑。有人"为艺术而艺术"；有人提倡好的艺术具有教育的功能；有人号召一种平民主义运动，创造一种为大众所有、为大众服务的艺术；有人认为通俗艺术也可以跻身高雅艺术的殿堂；还有人研究了电影、广播、电视等传播媒介可能会对人们的精神、心理、能力等各方面产生的影响……总体而言，洛文塔尔认为，这些争论或许会阐明一些问题，但是在争论中使用的很多概念都非常模糊，讨论也没有在同一个问题或层面上展开，因而显得非常混乱。因此，洛文塔尔指出，只有在一种新的批评体系的统照下，才有可能使关于大众文化的争论继续下去并真正具有意义。

在追溯了关于大众文化的争论的概况后，洛文塔尔以18世纪的英国作为个案具体分析了"艺术与大众文化的争论"的复杂过程。他之所以选择这个特定的时间和地点，是因为"大众媒介"这个术语就是在18世纪的英国被得以充分运用的，而且在这个时期，英国的工业化和城市化进程迅速加快，无论是文化生产传播的条件还是人们的文化水平都使得阅读在最大程度上成为可能。

洛文塔尔详细考察了杂志、通俗小说、剧院和报纸这些艺术传播媒介的情况,以及人们由于教育条件的提高和各种文学艺术作品流通场所的增加,读者数量逐渐增长等诸多情况。此外,他还忠实记录下了当时大众文化创造者的各种情况。一些人抱着乐观的态度,试图通过各种小册子和杂志来改革习俗和提升公众的道德。还有一些人投机于大众文化,他们创办的杂志,虽然存在的时间不长,但是非常赚钱,他们已经不再把道德的提升和美的创造作为目的了。在这种情况下,很多人开始质疑大众文化,他们多半是一些中产阶级的作家,试图通过杂志的宣传告诉大众什么是良好的高尚的趣味,然而在尽力之后却沮丧地发现很多人根本没有什么趣味可言,所以他们开始自我反思,认为作家不应该唯大众口味是从,而是应该好好审视自己的创作思想。

英国的作家们很早就意识到了大众文化的发展在现代社会中可能引起的问题:比如它对个人的道德、智力水平、审美修养,甚至对国家一体化的影响。当然还包括现实主义的写作手法在大众文化生产中的泛滥无度等等。约翰逊(Samuel Johnson,1709—1784)同很多人一道,都对这一现象进行了批判。作家们为了避免这种令人厌烦的手法,转而描述感伤的情感或者暴力场景,而这些又带来了新的问题:这是否怂恿了读者的暴力倾向?假如观众认同了那些不切实际的浪漫生活,是否那些浪漫的生活又会成为大众逃避日常繁琐事物的方式?当人们熟知了那些被惯常描述的场景和角色之后,是否只有更加新奇的变化才会引起他们的注意?还有,随着一大批对作家和读者都没有过高要求的文化产品的蜂拥而至,是否真的会使文学界陷入平庸的时代?

随着时代的变化,社会阶层的组成也发生了变化,很多原本是下层的公众成为中产阶级的成员,由此带来的问题是,艺术和生活的界限、文学和信仰的界限、审美体验和情感体验的界限开始逐渐变得模糊。于是,到了18世纪中期,批评家也不再保持各自鲜明的立场了。在评论一本书时,他们不再单纯从文本的质量出发,也开始逐步关注大众的喜好和阅读经验了。批评家开始讨论的问题是,是否存在一个普遍的标准,能够由此判断出优秀的艺术作品。就此问题,伯克认为,存在这么一种心灵的能力,它会影响或形成对想象性作品和高雅艺术的判断,这种内

在的信念就是共同的审美标准存在的依据。但由此带来的另外一个问题是:既然存在共同的标准,它们代表了好的趣味,那么什么样的群体才具有这种共同的标准呢,也就是说,谁是被预设的主体?对于这个问题的讨论没有确定的答案。而当这种讨论渐趋衰退之时,大众文化批判研究的重心也转向了对观众的经验分析之上了。为此,洛文塔尔区分了三种研究文学影响的方法:相对的方法、心理学的方法、描述性的方法,并且认为当下的文学影响研究已经在重叠交叉地运用这三种方法了。

出于对18世纪早期刻板迂腐的文学批评的不满,很多作家对批评家进行了尖锐的讽刺。哥尔德斯密(Oliver Goldsmith,1730—1774)提出的看法,得到了许多批评家的认可。在他看来,批评家不仅要向普通的大众揭示文学作品的美,还必须就公众对作家的反应进行一番解释。这样一来,批评家所要发挥的就是一种中介的功能。在洛文塔尔看来,尽管在关于艺术和大众文化的争论中,批评家们各执一词,相互之间充满了矛盾冲突。但是,他们确实为19世纪的批评家和哲学家们阐释文化中的民主作了充分的准备工作。他们首次承认,在一个日渐工业化的自由化社会中,消遣娱乐和逃避压力对于个体的重要性。这种思考路径与德国思想家们大相径庭,同时,我们也可从中看出,就大众文化研究而言,法兰克福学派和英国大众文化研究中心的学者们之间存在着根本的态度上的分歧。

3. "大众偶像的胜利"

洛文塔尔不仅对大众文化的论争史寻根溯源,为大众文化的研究作出了积极贡献,而且他还对发生在当下的文化现象有着敏锐的观察力和深入的调查研究。洛文塔尔从他自己的大众文化观出发,尝试在批判理论的视野下,运用经验主义的方法,对美国的杂志传记进行详细的研究,即"大众偶像的胜利"——对杂志传记的分析。[①]

① 参阅 Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, California: Pacific Books Publishers, 1968。

洛文塔尔从事大众文化研究的方法与研究所的其他理论家有所不同,他的基本观点与他的同事也并非完全相同,这些在他的著作中都有所体现。1961 年,洛文塔尔把自己有关大众文化的文章结集出版,他在序言中提出了对大众文化的一些疑问,这些疑问既可看做是洛文塔尔对他所追溯的大众文化的论争史所持的态度,也可看成是他与霍克海默、阿多诺等人的大众文化思想的碰撞。

首先,洛文塔尔对通常认为"艺术 = 洞察力 = 精英,大众文化 = 娱乐 = 大众"的观念是否成立提出了质疑。他认为,在这两类标准之间存在着交叉点,所以不应当把纯艺术和大众文化泾渭分明地区分开,而且近代以来出现的很多文化现象都无法完全依照这个标准加以区分。洛文塔尔还认为艺术与大众文化两者是可以相互转化的,不能把它们严格地区分开来。因此,他认为,对于艺术和大众文化不一定要采用统一的评判标准。此外,他还强调,现代的文化产品对大众的心理具有不可估量的影响。这一点可以从他对美国杂志传记的研究中可见一斑。

洛文塔尔把传记文学按照主人公所属领域的不同分为三类:政治领域、商业领域以及其他的专业领域、娱乐界。抽样调查的结果表明,在 20 世纪前 20 年中,人物传记的主角集中在生产领域,他们基本上来自于工业、商业、自然科学领域,没有一个来自体育界,很少人是艺术家或娱乐界人士。洛文塔尔把他们称做"生产偶像",认为他们可以给读者以一种榜样的力量,使人们相信,只要通过个人的奋斗,就可以从社会的底层跻身于上流社会。40 年代的情况发生了较大的变化,娱乐界和体育界人士开始成为流行杂志传记的主角,洛文塔尔把他们称做"消费偶像"。从生产偶像到消费偶像的转变,表明消费已经取代生产成为人们日常生活中关注的中心,消费在现代社会占据着重要的地位。

接着,洛文塔尔从四个层次对消费偶像的特征作了详细的分析。在第一个层面上,即主人公的社会功能上,洛文塔尔发现,杂志传记非常热衷于描述他们的私生活、消费习惯和娱乐爱好,这就代表人们不再渴望找寻有才能的领导者,而是把目光聚焦在日常的消遣上。在第二、三层面上,即主人公的心理状况和成长的经历,洛文塔尔认为传记描述的主人公是因为偶然的因素获得成功的,从他们的成长经历中丝毫看

不出日后成功的影子。因此,他们的成功经历不能像前期的人物那样对人们起到教育和示范的作用。在第四个层面上,即对杂志在描述主人公时所使用的语言的分析上,洛文塔尔指出,这种语言最大的特征就是"对最高级的运用",这样就使得所有其他的事情都变得平庸化了。

最后,洛文塔尔对传记的社会效果作了独特的评价。他认为这种流行传记否定了读者希望获得对人的理解和对历史了解的愿望,纯粹只是一个花招。传记文学从叙述的模式到叙述的语言都是同一的、重复的,不同的只是时常变换的名字罢了。洛文塔尔对此提出了尖锐的批判,但是他的态度相对于法兰克福学派的其他理论家来说,还是相当温和的。因此他考虑到了大众的心理需求,认为这种以重复为特征的娱乐作为工作之余的一种调剂还是有其合理性的。

美国哲学家D.凯尔纳(Douglas Kellner,1943—)说:"洛文塔尔不仅是文学社会学发展中的先锋,也是一位犀利的大众文化批评家"。[①] 纵观洛文塔尔的文化社会学与大众文化研究,其中跨学科的研究维度,使他的理论极具开放性和创造性;批判理论与实证研究相结合的方法,使他能密切联系历史语境,因而他的文化理论更为客观公允,具有极为广泛的现实意义。由此也可以肯定洛文塔尔在文化社会学和大众文化论争史研究方面的突出成就,以及他对大众文化历史语境阐释的建立上所作出的独特贡献。而通过洛文塔尔对大众文化的批判,使我们能够从另外一个角度,洞悉法兰克福学派批判理论的锋芒和光彩。

四 技术理性批判

一个不得不提的法兰克福学派核心成员是赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse,1898—1979)。1898年7月19日,马尔库塞出生于柏林一个家资丰盈、颇有名望、具有犹太血统的资产阶级家庭。早年他

---

① D. Kellner, *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1989, p. 122. 转引自陆小宁《洛文塔尔的通俗文化观》,《国外社会科学》,1998年第1期。

在哲学与历史学方面深受典型的德国传统文化熏陶,青少年时代即对现实社会有着特殊的敏感。1916 年到 1918 年间,马尔库塞曾在德国某预备军中服役,并开始在柏林大学攻读博士学位。他早期的政治生涯的图谱展现出了如下轨迹:1917 年,他加入了德国社会民主党中的左翼组织;卢森堡被害后,因不满该党的背叛行为而退党。1918 年,他曾一度是柏林短命的革命士兵委员会成员。在该委员会被镇压和退出社会民主党之后,马尔库塞结束了他早年有组织的政治活动。1919 年,马尔库塞复员后进入弗莱堡大学继续他的学业。1922 年,他完成了《论德国艺术家小说》,以此获得哲学博士学位。此后,他在柏林从事了一段图书销售工作,于 1928 年重回弗莱堡,成为当时声誉很大的海德格尔的助手,在其指导下研究哲学。由于对哲学与政治之间的内在关系发生兴趣,他于 1933 年加入法兰克福社会研究所,之后成为法兰克福学派的核心成员之一。

希特勒上台后,马尔库塞于 1934 年随社会研究所移居美国。1942 年 12 月,马尔库塞加入美国战争情报所(the Office of War Information),任高级研究员。1943 年 3 月,马尔库塞转到秘密服务局(OSS, the Office of Secret Services),在中欧部的研究和分析部门一直工作到战争结束。1945 年 9 月,OSS 解散后,马尔库塞转到美国国务院,任中欧局的领导,最终在 1951 年离开政府部门。在法兰克福学派中,马尔库塞与美国的渊源最为深厚。这使他能够更加深刻地感受到发达资本主义的最前沿动态,所以他在批判技术理性,提倡建立新感性,在对法兰克福学派社会批判理论的忠诚与捍卫,对经典马克思主义、政治和社会斗争的态度等方面,都要比法兰克福学派的其他成员显得更为激进。

像法兰克福学派社会研究所所长霍克海默所倡导的那样,马尔库塞的学术生涯也是从哲学开始的,但是与法兰克福学派的其他成员不同,马尔库塞一开始就对政治充满了浓厚的兴趣。从政治进入哲学,然后又从哲学反观政治与社会的思想路径,使他具有不同常人的视角,也使他的学说获得了更多走向现实的机会。因此,在 60 年代的学生运动中,马尔库塞被学生们视为精神导师,他的学说也被视为锋利的思想武器,这绝不是一次偶然的巧合。同样,当学界把他的哲学与美学看做是

一种广义的政治学时，也绝不是故作惊人之语，因为他的哲学与美学确实和政治存在着一种内在的关系。

1. 理性与革命

马尔库塞在30年代后期完成了家庭与权威、资产阶级文化等一系列论文之后，便埋头于法西斯主义意识形态的研究，并于1941年出版了他的研究成果《理性与革命》。《理性与革命》是马尔库塞在社会研究所期间写就的一部重要著作。由于这部著作，这一时期的马尔库塞被学界称为“黑格尔主义的马克思主义者”。形成这样的说法是毫不奇怪的，因为他的这部著作实际上就是对黑格尔哲学的正名和重新命名。而通过对黑格尔的研究，马尔库塞在书中形成了两个基本主题：第一，他想论证的是黑格尔的哲学并非法西斯主义的哲学基础；第二，他想拯救出掩埋在黑格尔哲学内部的否定性思想。对于马尔库塞来说，30年代后期埋首黑格尔研究表面上显得偶然，但实际上却是情势所迫，乃至现实的需要。因为当法西斯主义甚嚣尘上之时，学界形成了这样一种说法：黑格尔的国家哲学导致了法西斯主义的兴起。显然，对于钟爱黑格尔的马尔库塞来说，这是一个无法接受的论断。于是，对这种学说进行批判也就成了他义不容辞的任务。与此同时，抨击法西斯主义并揭示其形成的根源，在30年代后期又是摆在社会研究所面前的头等大事。正是在这样一种思想背景之下，马尔库塞选择了黑格尔。

也正是在对黑格尔的研究中，马尔库塞自身的哲学思想开始成型。谈到这本书的写作动机时马尔库塞指出：“写作此书是希望为复兴作点贡献；不是复兴黑格尔，而是复兴濒临绝迹的精神能力：否定性思想的力量。”[①]在他看来，“否定”是辩证法的核心范畴，“自由”是存在的最内在动力。而由于自由能够克服存在的异化状态，所以自由在本质

① 马尔库塞：《理性与革命》，见梅·所罗门编《马克思主义与艺术》，杜章智等译，文化艺术出版社，1989年，第569页。

上又是否定的。否定、自由、对立与矛盾是构成黑格尔所谓的“理性”的基本元素。然而,“随着经济、政治和文化控制的不断集中与生效,所有领域中的反抗已被平息、协调或消灭”①。于是,当技术文明的进程使人们在自己的言论与行动中只剩下承认甚至肯定现实或现状的能力时,呼唤、拯救并镀亮黑格尔辩证法中的否定性思想便显得尤其重要。因为否定性思想的作用就是要“打破常识的自信与自满,破坏对事实的力量和语言的盲目信任,说明事物的核心极不自由,以致他们的内在矛盾的发展必然导致质变:既定事态的爆炸或灾变”②。显然,当马尔库塞如此强调“否定性力量”的功能时,他已经暗示出了自己此后的批判方向。因为有无否定性,既是区分批判理性与技术理性的主要标志,也是衡量社会与人是否“单向度”的重要尺度。

从这个意义上看,《现代技术的一些社会含义》就成了一篇承前启后的重要文章。在这篇文章中,马尔库塞描绘了个人主义在一个特殊的历史时期(从资产阶级革命时代开始到现代技术社会出现为止)由盛到衰的过程。在他看来,个体理性在反对迷信、非理性和统治的过程中取得了胜利,并由此确立了个体反对社会的批判姿态。批判理性因此成为一种创造性原则:它既是个体解放之源,又是社会进步之本。当资产阶级意识形态在18、19世纪形成之后,新生的自由——民主社会确保了这样一种价值观的流行:个人可以追求自己的切身利益,这同时也是在为社会的进步添砖加瓦。然而,现代工业与技术理性的发展却暗中破坏了批判理性的基础,并让个体在潜滋暗长的技术——社会机器的统治面前俯首称臣。随着资本主义与技术的发展,发达的工业社会又不断滋生着调节于经济、社会机器,屈服于总体的统治与管理的需要,其结果就是,“顺从的结构”(mechanics of conformity)扩散于整个社会。个体逐渐被技术、工业社会的效率与力量所征服或吞噬,他们也就逐渐丧失了批判理性的早期特征(比如自律、对社会持有异议、否定的

① Herbert Marcuse, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, N. J.: Humanities Press, 1983, p.434.

② 马尔库塞:《理性与革命》,见梅·所罗门编《马克思主义与艺术》,杜章智等译,文化艺术出版社,1989年,第571页。

力量等等),而正是由于个体与个性的衰落才导致了马尔库塞后来所谓的“单向度社会”和“单面人”的出现。[①]

从这篇文章中可以看出,原来在《理性与革命》中没有怎么现身的“技术”,已经从马尔库塞的思想中浮出水面,一跃成为他的一个新的认知视角。因为在他的后期著作中,技术以及由此而带来的一系列问题是他对极权主义社会进行判断、认识并进行批判的一个主要依据。虽然在此文中他并没有一味地否认技术,而是在“工艺”的层面论述了技术给人带来的自由和解放,但是相比较而言,他更加关注的是,技术所带来的负面效果。因为现代社会实际上就是靠技术维持、装备起来的官僚体制社会,技术把法西斯主义武装到了牙齿,从而导致了战争;而建立在技术基础之上的技术理性,一方面维持了统治的合理性,一方面又摧毁了个体的反抗欲望。马尔库塞在文章中引用霍克海默的话并阐释道:“技术理性的工具主义概念几乎扩散到了整个的思想领域,并赋予不同的智力活动以一种共同的特征。于是这些活动也就变成了一种技术,一种培训而不是一种个性,它需要的是专家而不是完整的人格。”[②]因此,可以说技术理性的猖獗之日也就是批判理性的衰微之时,而批判理性的衰微则意味着个体的消亡,个体之死又意味着大众之生。

必须指出,“技术理性”的发明并非马尔库塞的专利,而是他与霍克海默、阿多诺流亡美国期间共同使用的一个认知性概念。不过,尽管霍克海默在1967年出版了《工具理性批判》一书,但是与霍克海默和阿多诺相比,马尔库塞对“技术理性”的开掘与思考似乎更加执著,他始终把“技术理性”放在批判理性的对立面,以此来认识它在资本主义社会中扮演的角色。经过长达二十多年的思考之后,马尔库塞最终把技术理性定性为发达的工业社会的意识形态:

---

① Herbert Marcuse, *Technology, War, and Fascism*, *Douglas Kellner*, ed., London and New York: Routledge, 1998, pp. 41-65. 此处主要依据凯尔纳的归纳。见凯尔纳为该书写的长篇导读“Technology, War and Fascism: Marcuse in the 1940s,” Technology, War, and Fascism, pp. 4-5。

② Herbert Marcuse, *Technology, War, and Fascism*, *Douglas Kellner*, ed., London and New York: Routledge, 1998, p. 56.

> 技术理性这一概念,也许本身就是意识形态的。不仅是技术的应用,而且技术本身就是(对自然和人的)统治——有计划的、科学的、计算好的和正在计算的控制。统治的特殊的目的与利益并不是"后来"或从外部强加于技术之上的;它们早已进入到技术设备的构造中。技术总是一种历史—社会的规划(project):一个社会与其统治利益打算用人或物所做的事情都被技术规划着。这样一种统治的"目的"是"实质性的",而在这一范围内它便属于技术理性的形式。[①]

这段论述出自马尔库塞1964年发表的《马克斯·韦伯著作中的工业化与资本主义》一文,是他对韦伯合理性的"价值中立"说的一个批判性清理。韦伯认为,价值判断不可能是合理的,因为根本不存在客观的或"真实的"价值。因此,唯一真实的合理性就是他所谓的"工具理性",即把手段有效地用于目的。而由于这些目的处在合理的判断之外,所以你无法判断它们是否合理。[②] 正是在这样一种理性观的指导下,韦伯得出了如下的结论:资本主义在现阶段虽然是由国家的强权政治所统治着的,但它的管理(官僚的科层统治)依然保持着形式上的合理性。而形式合理性又为价值中立的技术赋予了某种特权,因为"无生命的机器是凝固的精神,只有这样它才具有让人进入其服务范围的力量"。马尔库塞对此评论道:所谓"凝固的精神"(congealed spirit),实际上也是人对人的统治。"因此,这种技术理性再生产出了奴役。对技术的服从变成了对统治本身的服从;形式上的技术合理性转变成了物质上的政治合理性。"[③]显然,在马尔库塞的眼中,韦伯的技术价值中立说是一个不折不扣的骗局。由于它只考虑"资本核算"中的成效与收益,由于它取消了对技术的价值判断,它也就成了为既存的统治合

---

① Herbert Marcuse, Negations: *Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, the Penguin Press, 1968, pp. 223-224.

② 参阅迈克尔·H. 莱斯诺夫《二十世纪的政治哲学家》,冯克利译,商务印书馆,2001年,第59页。

③ Herbert Marcuse, *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, the Penguin Press, 1968, p. 222.

理性进行辩护的最好的学说。如此推论下去,资本主义的形式合理性就完全可以在电子计算机时代的来临中庆祝自己的胜利,因为"电子计算机计算一切,却不问目的如何"。它为统治者提供了计算赢利与亏损的机会,同样也为它们提供了去计算毁灭一切的机会。① 这样的理论显然应该在扫荡之列。

2. 工业社会的意识形态

在批判韦伯的意义上,可以把"技术理性就是意识形态"的论断看做是马尔库塞面向历史的一次对话,但我们同时也应该意识到这一思考面向现实的挑战色彩。因为在1960年,保守主义者丹尼尔·贝尔出版了他的社会学专著——《意识形态的终结》。这部著作在对50年代的美国进行了方方面面的考察之后认为:技术治国是历史的必然,大众社会的出现是进步的标志,工人阶级普遍满足于社会现状,而"接受福利国家,希望分权、混合经济体系和多元政治体系"已经成为人们的普遍共识。"从这个意义上讲,意识形态的时代也已经走向了终结。"而对于激进的知识分子来说,所谓的意识形态只不过是他们制造出来的一种政治话语。"这些飘浮无根的知识分子有一股使自己的冲动变成政治冲动的'先天'冲动",然而,随着商业文明的来临,"旧的意识形态已经丧失了它们的'真理性',丧失了它们的说服力"。② 对于这种意识形态终结论,马尔库塞显然无法苟同。因为随着麦卡锡主义(McCarthyism)时代的结束,恐怖的政治统治虽然终结了,但是随着"富裕社会"来临,极权主义的统治只不过是改头换面,以一种更加隐蔽的方式开始了对人们身心世界的全面管理与操纵。这种隐而不见的东西就是技术理性对社会各个领域的渗透。从这个意义上说,意识形态没有终结也不可能终结。

---

① Herbert Marcuse, *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, the Penguin Press, 1968, p. 225.

② 参见丹尼尔·贝尔《意识形态的终结》,张国清译,江苏人民出版社,2001年,第461—464页。

无论从哪方面看,把技术理性定位成发达工业社会的意识形态都是一件意义重大的事情。因为对于美国来说,从"二战"结束到60年代初是一个举世公认的繁荣的年代。有资料表明,美国的国民生产总值从1945年的3552亿美元上升到1960年的4877亿美元,50年代工业年增长率高达4%。1945—1960年,美国人均全年可支配收入按1958年的美元价值计算,从1642美元上升到1883美元,增加了近15%。物价指数在1945年为62.7,1953年涨至93.2,且以后几年一直保持相对平稳。50年代,美国已进入高消费时代,越来越多的人开始使用信用卡,他们每月的开支常常超过其收入。到50年代末期,美国家庭平均消费支出比战争结束时增加了1.7倍,超过了同期美国国民生产总值的增长。与此同时,50年代的美国人比以往有了更多的闲暇时间。他们平均每周的工作时间从1940年的44小时减为41小时。一年一度的休假在50年代已相当普遍,且休假期较长。大批美国人把他们的闲暇时间用于旅游、体育运动等等,人们更多地关注个人小家庭的生活享受。[①] 由此看来,技术的广泛应用,经济的高速增长,工作时间的缩短,闲暇时间的增多——种种迹象表明,这个最发达的资本主义国度已经进入到了一个国家兴旺富强、人民安居乐业的时代。然而,正是在这样一个欢乐祥和的时期,马尔库塞却发出了他的盛世危言。

那么,当马尔库塞带着这样一种眼光打量西方成熟的政治体制、发达的工业文明社会时,他又发现了什么呢?在他看来,当代工业社会已经变成了一个新型的极权主义社会,因为它成功地压抑了这个社会中的反对派和反对意见,压制了人们心中的否定性、批判性和超越性的向度,从而使这个社会变成了单向度的社会,使生活于其中的人变成了单向度的人。而造成发达工业社会的极权主义性质的主要原因,不是恐怖与暴力,而是技术的进步。技术的进步造成了一种"控制的新形式"。技术的进步使发达工业社会处于富裕的生活水平之上,它让人们满足于眼前的物质需要,而付出不再追求自由、不再想象另一种生活

---

① 参阅庄锡昌《二十世纪的美国文化》,浙江人民出版社,1993年,第140-141页。

方式的代价。技术的进步使发达工业社会对人的控制可以通过电视、电台、电影、收音机、报纸杂志等大众传媒,无孔不入地侵入人们的闲暇时间,占领人们的私人空间,却又不激起人们的逆反心理与抗争心理。技术的进步为政治经济运行提供了合理操作方式,使其达到高度有序化,从而使统治者与被统治者在理性层面上达到了和谐统一。技术的进步导致唯科学主义与实证主义思维方法的大行其道,从而把人们的思维变成可供分析和操作的领域,思维的怀疑、否定、批判、超越等特性消失殆尽。通过对发达工业社会文明的研究,马尔库塞得出了如下结论:技术进步是发达工业社会文明最集中,也是最高的表现,它造福于社会,却也使这个社会付出了高昂的代价,这就造就出了缺乏否定精神,没有批判意识,更无超越欲望的"单面人"。

在马尔库塞对发达的工业社会的分析与批判中,有两个方面一直是他主要关注的焦点:第一是极权政治,第二是处于这种政治体制中的人。他明确指出:"作为一个技术世界,发达工业社会是一个政治的世界,是实现一项特殊历史谋划的最后阶段,即在这一阶段上,对自然的实验、改造和组织都仅仅作为统治的材料。"[①]而在与布莱恩·麦基(Brian Magee,1930—)的对话中,他又坦率地谈到了他与传统马克思主义的分歧:

> 马克思的确不大关心个人的问题,而且他也不必去这样做,因为在他那个时代,无产阶级的存在本身,就使得这个阶级成了一个潜在的革命阶级。但从那以后情况发生了很大的变化,现在的问题是:"当今西方发达工业国家中的工人阶级在多大程度上仍然能够被称之为无产阶级?"……现实情况是,大多数人都被同化到现存的资本主义制度中去了。组织化的工人阶级已经不是"一无所有、失去的只有锁链",而是可以失去很多;这种变化不仅发生在物质方面,而且也发生在心理方面。下等人的心理意识已经发生了变化。最令人吃惊的是统治的权力结构对个人的意识、潜意

① 马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,刘继译,上海译文出版社,1989年,第7页。

识甚至无意识领域进行操纵、引导和控制的程度。因此……心理学是必须深入马克思主义理论的一个主要知识部门,这不是为了取代马克思主义,而是为了充实马克思主义。[①]

从以上所引的文字中,我们一方面发现了马尔库塞"拿来"弗洛伊德的真实动机;另一方面也可以看出,在他的思想的天平上,政治依然是一个很重的砝码。只不过是在写作《单向度的人》的时期,在马尔库塞的政治学辞典里,已较多删去了无产阶级、工人阶级等等具有古典意味且政治色彩浓郁的词汇,而以"(抽象的)的'人'(Man),而不是(具体的)的'人'(Men)"[②]取而代之。但是,关心人被极权政治的操控程度,打破技术文明尤其是技术理性对人的禁锢,进而从人的内心世界中唤出革命的冲动,去砸碎那个让人身心遭到异化的世界,则是马尔库塞著作中一个隐蔽而潜在的动机。于是,尽管马尔库塞自己声称他与传统马克思主义存在着分歧,但是在这一层面上,我们依然看到了他与传统马克思主义的内在关联。

然而,实际情况是,随着60年代后期学生运动的失败,马尔库塞那种激进甚至革命的理论失去了神圣的光辉。换句话说,这次失败至少说明了革命的理论在直接转换为革命的行动时还存在着诸多问题。而对于马尔库塞来说,寻找否定性一直是他追寻的一个目标,但遗憾的是,在无产阶级大众和1968年的大学生中他并没有发现这种否定性。于是,如何培养并发展人的这种否定性就成了马尔库塞必须解决的重要课题。正是在这样一种背景下,他选择了艺术和美学。他认为:"艺术不能改变世界,但是,它能够致力于变革男人和女人的意识和冲动,而这些男人和女人是能够改变世界的。60年代的运动,意在迅速改变人的主体性、本性、感性、想象力和理性。这场运动开启了认识事物的

---

① 布莱恩·麦基编:《思想家——当代哲学的创造者们》,周穗明、翁寒松译,三联书店,1987年,第61-62页。

② 阿拉斯代尔·麦金太尔:《马库塞》,邵一诞译,桂冠图书股份有限公司,1992年,第18页。

全新视野,开启了上层建筑对基础的渗透。"[①]这是他对60年代学生运动一个意味深长的总结,也是他决定改弦更张的重要信号。于是,像阿多诺一样,在他生命的最后阶段,美学也成了他思想的最后停泊地。

---

① 马尔库塞:《审美之维——马尔库塞美学论著集》,李小兵译,三联书店,1989年,第229页。

第八章　联邦德国的马克思主义文艺思想

一　废墟上的反思与重建

第二次世界大战是一个分水岭，战败国德国被迫分裂成西、东两个部分，即联邦德国和民主德国两个阵营，他们分别追随美国和苏联，沿着不同的意识形态，不同的文化路径，从而发展出两种不同的马克思主义文艺思想风格。

随着"二战"的落下帷幕，德国成为国际政治力量角逐的前沿阵地。在1945年2月，"二战"结束前夕，在黑海之滨的小城雅尔塔，美苏两国的领导人举行了一次秘密会议，制定了战后管理世界的秘密协定，试图携手削弱德日，这就是日后著名的"雅尔塔体系"。在"雅尔塔体系"余温尚存之时，7月波茨坦会议召开，德国被划分为四个占领区，分别由美、苏、英、法占领，并开始了德国本土的所谓"去纳粹化"进程。事实上，早在4月12日美国总统罗斯福逝世后，他的继任者杜鲁门就迅速转换了政策，开始与苏联对抗，并着手实施马歇尔的欧洲援助计划。接着在雅尔塔会议一年之后，敏感的英国首相丘吉尔在美国小城富尔顿发表演说，指出"'铁幕'在中欧降落"，这就是著名的"铁幕政策"。丘吉尔口中提到的被"铁幕"笼罩的"中欧"意指德国。至此，美苏冷战初露端倪，波茨坦会议制定的计划连同"雅尔塔体系"也在美国、苏联愈演愈烈的敌对气氛中破产了。1948年，冷战正式开始，美国、苏联势力相持不下，直接造成战后德国的分治乃至分裂。1949年，联邦德国成立，同年，民主德国在苏联占领区之上成立。

然而，东西两德之间存在的并不仅仅是经济上的竞赛，也不像人们所想象的那样仅仅是意识形态的争夺。事实上，作为美苏冷战延续的

东西两德，他们各自探索的不仅是一种国家重建的道路，也是文化重建的道路。

与民主德国的路线不同，联邦德国开始直接面对美国的政治文化。即使在最初，一部分德国人仍然对于过去的权威政治体制怀有眷恋，对程序民主缺乏了解和热情。但在联邦德国颁布了联邦宪法，从法律上确立了民主政治原则之后，联邦德国逐渐发展出自己的政党政治文化，开始从皮尔斯、米德和杜威身上看到美国实用主义者彻底的民主精神，也认识到多元立场的重要性。在这样的政治背景下，联邦德国的文学艺术在"二战"以后也开始恢复，像海因里希·伯尔(Heinrich Bll)、君特·格拉斯(Günter Grass)以及马克斯·弗里施(Max Frisch)这样反思战争、关心社会并且具有批评性的作家逐渐占据了文坛的显赫位置。两个著名的文学组织迅速崛起，一个是维也纳圈子(Vienna Circle)，它的成员是一些具有实验性的作家，以著名的阿特曼(H. C. Artmann)和恩斯特·杨德尔(Ernst Jandl，1925—2000)为代表。

另一个特别值得注意的则是"47社"(Gruppe 47)，他们批判一些现代作品，批评那些作品总是乐于描写遥远的过去或者未来，从来不描写当下。"47社"成立于1947年，其倡导者是两位从战俘营中出来的德国作家：汉斯·维纳·李希特(Hans Werner Richter)和阿尔弗雷德·安德施(Alfred Andersch)。起初，李希特与安德施在美国的德军战俘营中就编辑了以德国战俘为主要读者群的杂志《呼声》。走出战俘营后，他们在维也纳继续编撰发行这份杂志，将重建德国文学传统的希望寄托于此，但是这份杂志在1947年4月便因对四个占领区内占领国的批评而被查禁。尽管失去了《呼声》这一重要阵地，但经此聚集在两位倡导者周围的作家群却被保留下来，他们不仅没有因为受挫而放弃，反而更积极地尝试在当时联邦德国经济与文化的双重废墟之上建构能够与世界文化相接轨的新文化。"他们原企望同时能为一个民主的新德国和美好的未来，为面对政治及整个社会的新形式明确自己职责的新文学奠定基石。他们认为，德国文学和政治评论对于过去发生的一切不是没有罪责的，认为必须完全从头做起，以全新的方法，在不

同于以往的前提下，抱着更加美好的目的去工作。"[①]他们在德国南部的班瓦尔德湖畔聚会，并筹划出版新刊物《天蝎星座》。遗憾的是，这份新的刊物也未获准刊行，但是与会者认为以聚会的形式交流、评论各自未发表的作品的形式值得保留，于是就在这种聚会的基础上形成了一个松散的文学团体——"47 社"。这是一个没有统一纲领的文学团体，但其形成标志着"二战"后德国作家群自觉意识的复苏，他们以"废墟文学"的形式开始了艰难的探索。

由于德国知识分子在20世纪上半叶连续遭受了"一战"的民族主义挫折、全球性的资本主义经济大危机以及"二战"的重创如此三重挫折，现在终于得到了喘息的机会，他们开始反思德国给自身以及全世界带来的巨大灾难的思想文化根源。因此，"47 社"的主要倾向和宗旨是：倡导自由，宣传民主，反思历史，扫除第三帝国时期的"奴隶语言"和"宣传语言"，关注社会政治的德国新文学，要鼓励战后文学，鼓励青年作家。"47 社"每年春秋各聚一次，确实培养了大量著名作家，如伯尔、格拉斯、瓦尔泽(Martin Walser)等。其中伯尔和格拉斯还先后获得诺贝尔文学奖。"二战"之后，德国文学的复兴可以说是以两人的获奖而得到肯定的。两人的文学观念亦非常接近，在伯尔获奖 26 年之后亦获此殊荣的格拉斯自称："我继承了伯尔的理念。"

"战争是海因里希·伯尔早期作品中的重要主题。"[②]在成为 47 社成员之后，伯尔于 1951 年成为职业作家，其早期作品《火车正点》(*Der Zug war pünktlich*，1949)、《亚当，你到过哪里》(*Wo warst du, Adam*，1951)等都反思了战争给人们生活带来的灾难。前者被公认为"废墟文学"的代表作。在《关于废墟文学的自白》[③](1952)开篇，伯尔说，1945 年以来，我们这一代人早期尝试的文学创作，被人们一言概括地称为"废墟文学"。我们对这个称呼没有提出任何反对的意见，因为它

① 恩斯特·约翰、耶尔格·容克尔：《德意志近百年文化史》，史卓毅译，陕西人民出版社，1986 年，第 152 页。

② 参阅 H. B. Garland, *A Concise Survey of German Literature*, University of Miami Press, 1971, Coral Gables, Florida, p117。

③ 参阅海因里希·伯尔《伯尔文论》，黄凤祝编，袁志英译，三联书店，1996 年。

是有一定的道理的。的确,我们描绘的那些人,都生活在废墟中。他们经历了战争,男人、女人和小孩子都经历过同样沉重的创伤。在伯尔的小说中,“他持毫不动摇的讽刺视角”,战争对于他而言,意味着“一系列的荒谬”①。正如小说《火车正点》中所描述的那个年轻人一样,他尚未经历过人生,就已经乘上一列载他奔赴人生终点的火车,这种尚未经历便走向灭亡的历程正象征了伯尔这一代德国人在 20 世纪上半叶的荒谬经历。

在伯尔的作品中,艺术显露出了“自由”、“无望”与“规整”的特性。“自由”代表着对第三帝国以来言论压迫的反思,“无望”则概括了战后德国知识分子乃至全民族迷惘的精神状态。而“规整”这一特性虽然也提出来了,但伯尔未曾充分地阐释。在这三个特性之中,伯尔最为重视的显然是“自由”。伯尔指出,应该尽力扫除物质条件与政治权力两方面对自由作家的限制,因为对自由作家而言,唯一的限制应当源自艺术本身。

与战后废墟文学的反思相应,“二战”的结束,也让法兰克福学派重新思索极端的 20 世纪留给他们的一切。希特勒的垮台、两次世界大战、战后德国的分裂、意识形态对抗等问题,都成为他们思考的起点。他们终于能够结束在美国的流亡,有机会回到故乡继续用母语写作和思考。事实上,在“二战”结束后不久的 1946 年,法兰克福市和法兰克福大学就邀请霍克海默及其研究所迁回法兰克福。然而,当时的霍克海默忙于美国犹太人协会委托他编辑的《偏见研究》,而且研究所在美国的工作看上去很有起色,返迁计划没有成行。1948 年,霍克海默终于在离开德国之后第一次回到故乡,这一次似乎时机成熟。法兰克福市允诺了优厚的条件,不仅提供资金上的支持,还恢复了霍克海默的讲座。这样一来,在 1948 年 9 月,霍克海默终于决定带领社会研究所返回法兰克福。

和霍克海默一起回到德国的还有波洛克和阿多诺。格罗斯曼则在

---

① 参阅 H. B. Garland, *A Concise Survey of German Literature*, University of Miami Press, 1971, Coral Gables, Florida, p. 117。

稍后的1950年分别返回了莱比锡和柏林高等政治学校。社会研究所的其他成员则纷纷留在了美国。洛文塔尔担任美国之音研究部的主任,后来前往伯克利大学任教;马尔库塞在国务院工作,50年代在布兰德斯大学任职;诺伊曼(Franz Neumann)留在纽约大学任教,维特福格尔(A. Wittfogel)则留在了华盛顿大学。

战后的法兰克福学派对于联邦德国的青年学者仍旧有着超乎寻常的吸引力,虽然法兰克福学派的高峰早已经过去,然而,经历了极端年代残酷战争的洗礼,作为整体的法兰克福学派已经发生了重大的变化。从人员结构上来看,哈贝马斯、阿尔弗莱德·施密特(Alred Schmidt)加入社会研究所,成为法兰克福学派的第二代成员。从思想取向上来看,除了马尔库塞,其他包括霍克海默、阿多诺在内的研究所成员都对早年的思想做出了或多或少的修正。而布洛赫则疏远了法兰克福学派,成为特立独行的一个,游离在研究所之外。

就霍克海默而言,20世纪40年代之后,他的写作和出版数量并不多。虽然霍克海默带领研究所回到了法兰克福,但是,他坚持保留美国国籍。这多少说明美国生活给这位德国理论家带来的深刻影响。在战后很短的一个阶段,他曾经试图把美国的经验主义研究同德国的思辨研究结合起来,但是,50年代初期他就放弃了这个想法。60年代以后,霍克海默开始对自己早年思想的全面反思,这就是学术界公认的霍克海默晚年的神学转向。在此不再赘述。

与霍克海默不同,阿多诺和马尔库塞都是在战后才开始发表他们最为重要的理论著作的,而布洛赫到了晚年也依然笔耕不辍。哈贝马斯作为他们的晚辈,其影响自然更是发生在战后。下面将详细介绍他们在战后的文艺思想。

二 否定的维度

1949年,阿多诺结束了美国的流亡生涯,回到家乡法兰克福,在法兰克福大学先后教授哲学和社会学。1958年,他接替霍克海默出任法

兰克福社会研究所所长。从流亡美国到去世的数十年间，阿多诺并没有停止自己的美学思考，但与同样具有艺术天分的挚友本雅明相比，由于躲过了“二战”的灾难，经历了美国大众文化的兴起，表现主义的兴衰，无调性音乐的发展，在艺术上“阅历”大大增加，阿多诺在战后出版了一系列重要著作。这其中包括他的一系列文学批评著作、《否定的辩证法》以及美学方面的集大成之作《美学理论》。

《美学理论》是一部未完成的遗著，提醒着我们阿多诺在学生运动期间的遭遇。在学生运动席卷欧美时，阿多诺反对学生带有暴力倾向的革命实践，并痛苦地哀叹道：“当我构造自己的理论模式时，我不能猜出人们想要用燃烧瓶去实现它。”[①]1969 年 4 月，三名好战组织的女生裸露上身冲上阿多诺演讲的讲台，当庭羞辱了他。1969 年 8 月 6 日，这一象征性的弑父行为变成现实，阿多诺带着对现实遭遇的忧伤和无奈因心脏病突发猝死于瑞士。

1. 否定的辩证法

1966 年，阿多诺出版了其集大成之作《否定的辩证法》，对自己的哲学做了集中的论述。按照阿多诺自己的交代，否定的辩证法是一种反体系的哲学，目的是要用主体的力量打破主体性的神话，把特殊与一般调和起来。换言之，否定的辩证法试图系统地阐明意识哲学所理解的调和问题，由此对以康德、黑格尔、费希特为代表的德国唯心主义哲学展开了尖锐的批判。阿多诺采用的方法是一种内在批判，针对的则是同一性哲学。因此，人们也把阿多诺的否定的辩证法称为批判话语的逻辑学。

阿多诺的思路是非常明确的，首先对传统辩证法的同一性范畴进行批判，然后用“星丛”和“力场”的形象概念提出否定的辩证法的核心范畴：“非同一性”，并阐明其具体运作模式。最后更以否定的辩证法为前提，强调客体的优先性，阐明了一种异质性的经验理论。因此，要

---

① 马丁·杰伊：《阿多诺》，中国社会科学出版社，1992 年，第 78 页。

想了解否定的辩证法，了解阿多诺对于“非同一性”的理解，首先就必须知道阿多诺对于“同一性”的批判。

在阿多诺看来，“同一性”是意识的首要形式，由于其形式化而具有一种肯定的性质。所谓“同一性”，主要有四种含义：首先，它标志着个人意识的统一性，也就是笛卡儿“我思故我在”中的“我”，假设了主体在它的所有经验中都是同样的。其次，同一性是作为逻辑普遍性的思想。第三，同一性标志着每一思想对象与自身的等同。第四，同一性在认识论上指主体和客体的和谐一致。而同一性思想的形成主要有三方面的原因：第一，作为主体的同一性原则就其思想根源是与人类中心论共生的。在人类征服自然的强权统治下，“同一性的圆圈——它最终只是使自身同一——是由一种不宽容自身之外的任何东西的思维画出的”[①]。在这种同一思维的控制下，每一种不等同的事物都被等同起来。第二，人类文明形成之初，概念就成为同一，它将感性现象的“多”归结为“一”，并寻求建立一种不变的秩序。从爱利亚学派到赫拉克利特、巴门尼德、柏拉图、黑格尔，所有的哲学体系都在试图建立“同一性”的不变秩序。在这之中，所有的非同一的事物都被同一化了。第三，“同一性”思想在现代资本主义社会中的现实基础是商品交换的等价原则。商品的等价交换原则将人类劳动抽象为社会平均劳动时间，通过交换，不同一的劳动和商品成了可通约的和同一的。最终这一原则的扩展使得整个世界成为同一的和总体的。

阿多诺批判“同一性”思想，针对的主要是认识的物化实践。阿多诺指出，真正的认识倾向于用认识来拯救现象，而不是要对现象加以分类。换言之，“同一性”思想将个别的事物抽象为一般性的概念，形成了一种完全拜物教的概念观。概念通过自在的存在的外表摆脱了它的现实性基础，被当做是一种自足的总体，使哲学失去了对其支配的权力。阿多诺反对这种“概念拜物教”，认为要摆脱“概念拜物教”，就要意识到概念的实质对概念自身来说是内在的，即精神的，同时又是先验的，即本体的。

---

① 阿多诺：《否定的辩证法》，张峰译，重庆出版社，1993 年，第 170 页。

因此，阿多诺所阐明的否定的辩证法的关键就在于改变概念对实体的脱离，使其趋于"非同一性"。阿多诺认为，"辩证法是始终如一的对非同一性的意识"[①]。这是因为，客体作为思维的对象本身就是非同一的，它作为个别的、特殊的事物存在于一定的时空之中并受其制约。哲学的真正兴趣就在于黑格尔所忽视的"非概念性、个别性和特殊性"[②]。传统思维的错误恰恰也就在于将"同一性"作为目标，忽视了客体的"非同一性"。但阿多诺并没有简单地放弃"同一性"的理想，而是认为"非同一性"是在"同一性"中的"非同一性"。作为"同一性"中的异质因素，"非同一性"是一种客观的矛盾性。

否定的辩证法所强调的"非同一性"涉及的另一个重要主题在于主体与客体之间的关系。阿多诺反对主体中心论，主张客体的优先性。需要注意的是，阿多诺所说的客体的优先性，虽然也是源于对唯心主义的内在批判，但并不意味着是对唯心主义所强调的主体的优先性的简单颠覆，或者说不能简单地被理解为对主体与客体的经典关系的颠倒。相反，客体的优先性以自我为中介，也就是说，认识不能没有任何中介就同对象发生联系。阿多诺认为，主体事实上从来都不是完整的主体，客体也从来都不是完整的客体；尽管如此，二者都不能从超越它们的第三者那里摆脱出来。可见，阿多诺在认识论层面上强调客体的优先性，并不是要在主体与客体之间重新建立起等级秩序，而是要通过反思，打破主体与客体之间的不对称关系。

2. 文学批评思想

阿多诺的文学思想是他美学思想中不可不提的一笔，他的文学批评思想受惠于早年的至交克拉考尔和本雅明甚多，他使用的批评术语很多借用自本雅明，但阿多诺对"一战"后文学艺术的流变，尤其是先锋派艺术的流变了解甚多，而比本雅明更多的受到黑格尔的影响。因

---

① 阿多诺：《否定的辩证法》，张峰译，重庆出版社，1993年，第3页。

② 同上书，第6页。

此，他的文学批评比起本雅明围绕现代性批判对浪漫主义和现代主义文学思想的梳理来讲，更多思考反对工具理性宰制的过程在文学形式中的表现。而其中突出的两个体现在于：1. 强调小品文这种文类在现代社会的再定位问题；2. 再认识垄断资本主义时代的文学形式。

阿多诺于1954年写了著名的文章《作为形式的小品文》，梳理了小品文这种形式的发展，而强调了工具理性社会中，对小品文的再使用和再认识所具有的现实价值。阿多诺率先陈述了这样一个事实：小品文这种文类在启蒙运动之后的德国遭到了冷遇。“在德国，小品文通常被人贬低为四不像文章，从来没有强大的创作传统支撑这一文类。”[①]尽管青年卢卡奇和本雅明等人认为小品文具有独特的思辨特质，但直到现在，所有德国的学院中人仍然对小品文嗤之以鼻。这显然是小品文的独特性所决定的：

> 在德国，人们排斥小品文，因为它带来了知性上的自由。因为，自莱布尼茨之后，小品文在德国鲜有火起来的趋势。现在，学院中的形式自由已经得到保障，但知性自由仍然对外在权威唯命是从。小品文却不买权力的账，它既不事文学“创造”，也没搞成什么科学研究项目。仅仅是那些满腹才情的家伙任意挥洒灵感，记下往来琐事的场所。我们写小品文都是从心所欲，嬉笑怒骂无所不为；而不是绞尽脑汁，搞些无中生有的东西。[②]

正因为小品文具有某种匕首和投枪的性质，是文学对于工具理性的宰制的理想的非常强大的游击战武器，因此阿多诺试图为小品文正名。他把小品文的谱系追溯到著名哲学家蒙田的《随笔集》(*Essays*)。阿多诺认为，蒙田首创的这种文类颠倒了柏拉图哲学的一个重要原则：即微小的东西与宏大的理念秩序相比是不足道的。而启蒙运动之后，理念的秩序和现实的秩序合而为一了。而小品文的作用在于揭示事实的丰富性，反抗启蒙理性对现象世界的抽象化。

---

① Teodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University, 1991, p. 3.

② Ibid., p. 4.

> 斯宾诺莎认为，理念的秩序等同于事物的秩序，组织化的科学理论遵循这个公式，可写小品文却不理这一套。……小品文抗拒抽象教条的强暴，它不喜欢概念，却执著于个性。暂时的稳定性在小品文中却是最本质的东西。①

因此，恰恰在启蒙理性转化为现实的存在的工具理性的现代社会，小品文由于其本身所有的批判性，成为现代社会中真正的自律文学。在阿多诺看来，小品文既具有文学性，又具有理论性；它对于某种既定的社会状况有着精确的描述，又作了机智的澄清，这就在内容和形式上规定了小品文的双重特质。但是，阿多诺指出，小品文并没有逃脱被同化，丧失反抗精神的特质，相反，如果不选择恰当的表现形式，仍然出现服务于资本主义理性化社会体系的小品文。从法国随笔作家圣·伯夫开始，现代小品文出现了某种独特的变质，本来抗拒启蒙理性的恶性使用的小品文，经不住商品化的威胁，纷纷附庸了既定的统治秩序，产生了某种"油滑的肤浅(Slick Superficiality)"，将小品文的批判意识和战斗精神尽数磨灭，在风格上，这种小品文体现了非常严重的媚俗化倾向，看起来，这些文字生动继承了某些"传统"，并以精细刻画人物心理见长，但实际上附庸了某种文化庸俗论者(Cultural Philistine)所激赏的风格，强调某种虚伪的"个体人格"和"非理性"因素。这就磨平了小品文的棱角。为了附庸资本主义的商业文化，小品文的力量在逐步减弱，这其中最为明显的就是茨威格(Stefan Zweig)：

> 茨威格青年时期创作了数篇优秀的小品文，可是他晚期的《巴尔扎克传》却极力参照心理学原理描写个人创造力产生的原因。这些文字对那些抽象概念，具体数据，以及陈词滥调丧失了批判能力。相反，他还经常借用这些糟粕。②

小品文对于"个体人格"的心理学解释的迷恋，表现了蒙田开始的古典小品文已经丧失了智性的自由，成为商业社会的附庸，为此，阿多

---

① Teodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University, 1991, p. 10.

② Ibid., p. 6.

诺区分了"灌输故事的坏短文"(Bad Essays Tells Stories)和"讲明情况的好文章"(Essays Elucidating the Matter at Hand)两类小品文。后者才是真正具有批判意识的好文字。他进而进一步强调,作为某种对理性秩序的反抗,小品文在形式上体现出自己的不连续性和片断性,但正是这种文学形式才能反衬一以贯之的理性宰制对个性的损害。恰恰是小品文的形式和内容体现了超越了文学文本本身的真理。阿多诺认为:

> 有人指责(当代)小品文毫无自己的观点,因为它不承认超出自身之外的观察角度,从而产生了相对主义。但是这种承认某种"确定"真理的观念却在黑格尔这个最不喜欢观点的人那里,瓦解了。散文已经成为绝对知识。它通过反思把一切僵化的东西联系在一起,从而消灭一切显而易见的区别。①

因此,我们看到,阿多诺论述小品文这个文体的时候,是通过小品文本身的特质,认识到现代社会中工具理性宰制下,文学中所蕴含的理性批判的可能性。因此,阿多诺眼中的当代自律文学的代表,都具有小品文的特质:不连续,对整体的否定,充满沉思意味,而超越了庸俗的心理学概念。正是依靠这样一种文字,看似缺乏有机性的文学才能在现代社会中存留下来。而阿多诺一生青睐小品文的写作,他的文字既是文学,也是思想,他以写作实践为他对当代社会文学存在状况的正当性,作了一个强有力的注脚。

而阿多诺另外一个关注的问题,就是现代文学与社会的关系,在《抒情诗与社会》中,他着重考察了另一个兴起与西方浪漫主义思潮,具有深厚流变传统的文类:抒情诗,以及其与社会的关系。

阿多诺开篇就提出了这样一个问题:抒情诗与社会有什么关系?抒情表达的完全是个人内心的感受,这与客观世界有何关联。按照正统马克思主义文学的解释框架,我们显然应该深入了解当时的社会状况,对照诗人的感兴体验,从而了解抒情主体,抒情对象和社会之间的关系。阿多诺认为不仅如此,抒情诗本身并非仅仅表达某种主观的个

---

① Teodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Vol. I, Columbia University, 1991, p. 11.

体冲动和情绪，而是包含了某种普遍意义，这种普遍意义不仅仅是诗歌内容上体现的，和诗歌的审美形式也有着密不可分的联系。整个社会必须通过这种审美形式表现出来。阿多诺认为，审美形式对社会的表现，是个体意识和普遍的社会意识的中介。在作品中体现的审美意识和社会现实的冲突，恰恰必须通过既定的意识形态来调和：

> 伟大的艺术作品的形式与其现实存在的矛盾就是作品的本质，而意识形态试图调和这一矛盾。这种调和不仅损害了作品中的真理内容，也错误地再现了意识形态的概念……因此，伟大作品的特点，在于说出了意识形态掩盖着的东西。[①]

因此，真正伟大的抒情诗抒发了当下的社会意识形态所掩盖的超越内容，尽管看起来这些表达的是某种异于集体的个体的声音，但是这些作品恰恰通过否定了集体的声音，反而具有某种普遍性。阿多诺强调，思考抒情诗的艺术价值，确实需要从文学形式所体现出的个性来加以考虑。但是，我们必须警惕某种抒情诗中包含的某种伪个性：

> 对抒情诗最大的威胁在于，个性化的原则永远不能保障人们不去生产复制某种艺术的自律性和纯真性。我们也不敢说诗歌永远能存在于偶然孤立的个体之中。[②]

换句话说，抒情诗的普遍性来自于个性化原则，但是时刻处在变成僵化的集体的声音的可能。真理内容也会转化为既存的意识形态的附庸。正因为如此，在现代社会中，抒情诗人的姿态似乎更为微妙，他们既不能承认理性的社会化原则，也不能效法尼采和波德莱尔，对社会采取疏理姿态，来表达自身的情感，因此不得不采取回到自身的方法。这种情况下，传统的抒情诗和社会的有机联系就断裂了。阿多诺考察了歌德之后的抒情传统，他认为，在歌德那里，存在着一种调和自然和主体的崇高反讽；而歌德之后浪漫派的抒情诗美学中，这种崇高的反讽消失了，代之以某种充满恶意的反讽，而造成这种反讽形式降格的原因，

① Teodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University, 1991, p. 38.

② Ibid.

就在于主体和客体的历史性关系产生了改变,个体与社会的断裂没法和主体和自然之间的断裂一样得到某种修复。①

阿多诺指出,抒情诗最终抒情对象是语言,也就把语言作为客观事物,把主体情感的普遍意义投射到语言之上,因为:

> 主体的非自我意识把自己当做某种客观事物投入语言之中。主体表达的直接性和自发性融为一体。从而,语言成为抒情诗和社会最核心的中介。②

因此,阿多诺指出,抒情诗乃至文学在现代社会中最终成为对于语言本身的某种叹咏,也就是某种个体的独白,而不是某种大声的宣泄。文学中最没有社会性的部分成了某种最具社会性的部分。通过阿多诺对抒情诗和社会关系的梳理,阿多诺其实已经重新定义了现代社会中文学与社会的关系。阿多诺的一些文学论文,如《伤员海涅》、《回顾超现实主义》等重要论文,都通过具体的文学批评反复呈现了这一主题。

阿多诺曾经说过:"奥斯威辛之后写诗是野蛮的",阿多诺通过文学批评反复陈述文学和社会的关系,其关怀在于,在非诗的年代,文学作品将以什么形式存在下去。首先,作为一个有机整体的史诗式文学形态不再出现了,无论是《荷马史诗》意义上的经典史诗,还是巴尔扎克试图呈现的资产阶级的鸿篇巨制,都不会在工具理性一统天下的情况下出现。进一步言之,当下的文学形式必然是某种形式残缺,内容没法呈现出内在统一性的文学形式,比如说阿多诺十分推崇的小品文。其次,在内容方面,真正的自律文学描述的对象不再是某种外在自然,也不是马克思所谓"第二自然"的社会,而是主体自身的表达,也就是语言。最后,从文学与社会的关系来说,现代社会的文学以某种个性否定整体性的统治地位,却时时处在成为既定意识形态的附庸地位。

---

① Teodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University, 1991, p. 39.

② Ibid., p. 43.

3.《美学理论》

在流亡美国到去世的数十年中，阿多诺并没有停止自己的美学思考，而且与同样具有艺术天分的挚友本雅明相比，由于他躲过了"二战"的灾难，经历了美国大众文化的兴起，表现主义的兴衰，无调性音乐的发展，在艺术上的"阅历"大大增加，而最为系统的代表阿多诺最后较为系统的美学思想的作品，则是他未完成的遗著《美学理论》。

美学这一学科自从发端于沃尔夫学派之后，在德国古典唯心主义哲学中，达到了高峰，无论是康德的《判断力批判》，还是黑格尔的《美学》，以及谢林的《艺术哲学》都对美以及艺术的本质作了非常深刻的思考，而这三位大师共同的一点就是把艺术作为某种同一性的弥合中介，为的是调和真和善，绝对精神和可感自然，以及真理与流溢出来的现象之间的关系。因此，在德国古典美学中，艺术不仅具有自身统一性，而且承担了主体和客体、个体与普遍的统一作用。但是随着德国古典唯心主义大厦的倒塌，对艺术的这种功用论证则不复存在。而现代主义的艺术实践，也表明了德国古典哲学的艺术观的破产，在新的条件下，如何系统地阐释新的社会条件下美学的意义和审美经验的特质，成为新的美学思想家的重要课题。

阿多诺的《美学理论》秉承了德国古典美学的传统，试图在现代艺术实践的基础上解释艺术作品与时代精神的关系、审美经验、艺术的本质等传统概念和命题进行新的阐发，其意图堪与黑格尔的《美学》相媲美。但是由于阿多诺所处的时代与黑格尔不同，因此两者的写作方式完全不同。黑格尔的艺术是理念和感性的统一中介，象征型艺术—古典型艺术—浪漫型艺术的行进过程蕴含着主体与客体、理性与感性在绝对精神之中的统一。因此，黑格尔的美学思想符合了19世纪市民社会的精神追求，包含了理想和现实的统一。但是阿多诺的时代，则是古典自由资本主义转化为垄断资本主义的时代，资本的理性化管理已经完全等同于社会的理性化管理，艺术已经完全没法见容于工具理性之下的现实。因此，阿多诺将"否定辩证法"作为其《美学理论》的思想构

架，是对德国古典美学的辩证扬弃。

我们可以看到，阿多诺《美学理论》的思考原点仍然来自黑格尔，在《美学理论》的开篇，阿多诺就以黑格尔的"艺术的终结"命题进行了思考，黑格尔认为"艺术的终结"主要原因，是因为在浪漫型艺术之中，审美形式已经不能容纳艺术内容，绝对精神必须扬弃可感的艺术形式，从而跨入宗教阶段，阿多诺说：

> 黑格尔关于艺术可能衰亡的观点，与艺术作为生成物（product of becoming）的历史本质是一致的。在黑格尔把艺术视为某种终结之物的同时，又将其作为绝对精神的一个契机。这一似乎自相矛盾的事实与黑格尔体系的双重特征是完全一致的。[①]

因此在阿多诺看来，黑格尔之后的艺术的历史，正是原有的审美形式消亡之后，艺术内容又重新得以通过新的形式展现出来的历史。而且人们必须认清，这种黑格尔意义上的"艺术死亡"不仅包括艺术的旧的审美形式中的死亡，而且包括了艺术的社会功能已经产生了重大的变化。阿多诺认为，传统社会结构中的艺术包含了两重意义上的同一性形式，第一种形式被称为自我同一性（Self-identical），这种自我同一性，

> 由于受束缚于现实世界，艺术便采纳了该世界中的自我保护的原则，将其转化为自我同一艺术（self-identical art）的理想，其实质曾由勋伯格（Schonberg）归结为这样一句话：画家所绘之画不只是其所再现之物。此说蕴含下述思想：每件艺术作品旨在自发地与自身达成同一，正如外部世界中贪婪的主体总想把虚假的同一性到处强加于客体一样。[②]

那么艺术作品仅仅只需要自身同一么？显然，依照阿多诺的理论前提，艺术本来就是受到世界的束缚的，因此艺术和社会的同一性仍然是阿多诺必须考虑的问题。因此，艺术与经验存在物的同一性是阿多

---

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998 年，第 3 页。

② 同上书，第 7 页。

诺考虑的第二个问题：

> 作为人工制品，艺术作品不仅进行内在交流沟通，而且还同作为其极力想要摆脱的，但依然是其内容基质的外在现实进行交流沟通。艺术摒弃强加于现实世界的概念化解释，但其中却包容着经验存在物的本质要素。……我们可以说，艺术在形式领域是与现实世界相对立的；但一般来说，经过一种调解性的中介方式，审美形式便成为内容的积淀(sedimentation of content)。艺术中那似乎纯粹的形式，即传统音乐形式，在所有方面，连同音乐语言的细节，都派生于像舞蹈之类的外在内容。[①]

显然，艺术同经验内容之间的关系是双重的，一方面，艺术保留着经验存在物的本质内容，从而与世界具有同一性；另一方面，艺术却超越了对现实世界简单的反映和屈从态度，并没有完全同一于社会现实。这类似于马克思主义社会学中，生产力与生产关系的辩证运动，在以某种既定的"带有艺术生产力特征的社会生产关系的积淀物"的基础上，艺术生产关系决定了具体的艺术作品的生产方式，但艺术生产方式却具有某种独特性，以至于

> (艺术)一方面是自律实体(autuonomous entity)，另一方面又是杜克海姆学派(Durkheimian)所指的社会事实(social fact)。[②]

阿多诺认为，艺术作品总是试图超越具体的社会境遇来批判社会现实，从而获得了某种抽象的独立性，而正是在这种抽象中，艺术作品反而能够"拯救出"某种本真性的经验，从而获得了重大的意义，尤其是在启蒙运动之后，这种经验受到了排斥和压制，而启蒙运动和德国古典哲学之后的艺术正是通过对这种排斥和压制的抗议来获得另一种启蒙的意义。整个《美学理论》就是围绕这一点所展开的。

《美学理论》一共分为十章，分别为：第一章，艺术、社会和美学，第二章，情境，第三章，丑、美和技术，第四章，自然美，第五章，艺术美：显

---

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年，第8页。

② 同上书，第9页。

现、精神化与直观性，第六章，幻想与表现，第七章，谜语特质、真理性内容和形而上学，第八章，连贯的意义，第九章，主体一客体，第十章，艺术作品理论断想，第十一章，一般与特殊，第十二章，社会，另外还包含了大量的补遗，从标题就能看出，阿多诺逐一讨论了古典美学所讨论的一系列美学、哲学命题、概念在现代艺术理论中的发展，具有非常宏大的结构，但却不是一个黑格尔式的体系性杰作，而是综合了短论和系统论文某种独特的文本结构。很多概念都是继续创造性地阐发了美学、哲学思想的成就，如第四章、第五章论自然美和艺术美的部分，显然是对康德和黑格尔古典哲学探讨两种美的优先性的剖析，而第七章"谜语特质、真理内容和形而上学批判"则是借用了本雅明的"谜语"和"艺术批判"概念阐述现代艺术的形而上学批判的性质。而透过这一连串概念的分析，阿多诺的美学理论主要涉及了三大问题：1. 现代艺术观念形态；2. 主体审美经验在现代艺术中的变化；3. 现代艺术的社会功能。下面，我们就从这三个方面来考察阿多诺的《美学理论》。

阿多诺首先认为，现代艺术具有与古典艺术相对立的某种特定的艺术形式，从而能够表现独特的艺术内容，这个独特的艺术内容就是"丑"。阿多诺认为，艺术形式所涉及的表现形式原来就不仅仅涉及"美"的艺术，他说：

> 在适当之时，误置的与永存的神秘内容变化升华为想象力与形式。美也是历史产物，并非像柏拉图哲学中所谓的某种纯粹开端。美也在某一遥远的历史时刻，在大众对可怕的神秘力量感到厌恶的条件下出现的，而那些神秘力量回想起来则被视之为丑。美是基于一种魅力的魅力，带有那种魅力的遗痕。丑的歧义性源自下述事实。即：主体将所有认为需要的东西，包括从变态的性欲、摧残性的压抑与死亡等一系列东西，全部纳入主体性的抽象和形式范围之中。复发的东西是那个对立的他者（antithetical other），没有它，艺术就不再是艺术的观念所意味的东西。①

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998 年，第 85 页。

美的观念正是来源于对另外一种人类社会所需的本源性力量的拒绝，而这种力量就是“丑”，在阿多诺看来，美的艺术之所以真正成为“美的”艺术，恰恰是基于某种历史性的辩证法，而不具有永恒的价值，而且之所以艺术向“美的”方面发展恰恰是启蒙理性作用的结果，正是启蒙理性制定的美的规范，把丑的力量排除在了艺术之外。而阿多诺强调：“丑的社会形态”包含了某种否定的意识形态，这种意识形态正好与启蒙的解放意识形态相对立。而当启蒙的意识形态已经成为统治的意识形态的时候，进入文学艺术中的“丑”的意识形态就有了某种反抗既定意识形态秩序的力量。正在这个意义上，“丑的形态”和“丑的内容”介入现代社会，已经改变了现代艺术的内容，尤其“美”的观念形态，阿多诺认为：

> 热衷于优美的意象将招致美的反感，这意味着对张力的需求和对张力释放的反对。某些现代艺术样本正是由于失去张力的倾向或者因为对部分和整体之间的关系无动于衷的缘故，而遭到了人们强烈的批评。另一方面，把张力设置为抽象的先决条件也同样是错误的，因为这会导致贫乏和华而不实的结果。真正的张力概念发端于一种张力状态，即形式及其他者之间的张力状态。[①]

阿多诺认识到，从黑格尔“美是理念的感性形态”出发，现代艺术的美的理念本身已经出现了分裂，从形式和内容的角度看，感性形式与内容的和谐不再是美的标志，而恰恰形式和“形式的他者”也就是形式无法捕获的内容之间的紧张状态。在这一基础上，阿多诺批判了传统“模仿论”的艺术观，这一艺术理论把艺术设定为完美理念的模仿论，其结果恰恰让艺术与启蒙理性合流，却也让掌握了更“完美的”控制世界的部分的启蒙理性抛弃了艺术，因为：

> 艺术无法实践自己的观念。因此，任何一件艺术作品，包括最高上的作品都不是完美无缺的，故而拒绝接受所有艺术作品务必追求的完美理想。僵化但却一贯的启蒙作用将会抛弃艺术，就像

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998 年，第 87 页。

严肃而十分讲究实用的人事实上也会抛弃艺术一样。①

但是，艺术和启蒙理性的分道扬镳，让艺术理性批判功能得以加强，从而单纯的艺术作品的内在统一性获得了某种力量，从而让艺术放弃了外在的统一性的要求，因此，阿多诺推崇先锋艺术、无调性音乐中带有"理性契机"的东西，认为这恰恰显示了现代艺术的独特形式。从而放弃了古典艺术中要求整齐，均一对称的"审美形式"的要求，正是现代艺术在观念形态上具有重大的转折。

阿多诺认为：现代人对艺术作品的接受经验产生了两大重要的变化，阿多诺用"和谐（Harmony）和不和谐的辩证法"来阐述了这一变化，古典意义上最重要的审美经验是和谐，这种和谐在康德美学的意义上意味着鉴赏判断的"无目的的合目的性"，而黑格尔则把这种和谐作为古典型艺术中"理念"和"感性形式"之间统一性的标志，但是阿多诺认为，即使在哲学上，古典哲学家所梦想的这种和谐也是不可能的。

> 艺术作品是虚幻的，因为它们赋予其自身不可能是的东西一种二等的、经过了修饰的存在形式。艺术作品是表象，因为随着创作过程的结束，它们为不存在的东西（the none-existent）而存在，而不存在的东西则至少充满了一种断断续续的生命力。然而，艺术同我们对现实的认识一样，也不能取得本体与现象的同一。转入表象的本质对后者起到一种造型和分解的作用。另则，被界定为显现（apparition）的表象，通常如同屏幕一样，位于它所显现的东西之前。②

在阿多诺看来，表象的背后就是某种非存在物，而试图把实有的表象和非实有的本质加以调和，显然是不可能的，两者要么产生完全意义上的差异，要么暂时取得平衡，却没法统一。因此，现代社会对真正艺术作品的接受经验已经与传统的审美经验产生了差异，阿多诺把这一差异在认识论上的机制，追溯到康德的崇高范畴之中：

---

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年，第91页。

② 同上书，第193页。

艺术作品中的表现是主体身上非主观的东西;就其特征来看,它既不是主体的表现,也不是主体的印象。再没有比类人猿的眼睛更富有表现力的东西了,它们好像在客观上对自己不是人类这一事实深表悲哀。当诸冲动正被转化为艺术作品时(这当然得合乎作品的整合布局),它们还保持着自身的本性。即作为艺术中超审美的自然的全权代表,除非它们不再是单纯的自然,而是成为自然的余象。……康德对此作了令人惊叹的论述,他从介于自然和自由之间主体震惊感的角度,描述了对崇高事物的感受。①

而现代艺术中的震惊体验正是这种主客对立的重要表现,正因此否定了古典美学中"和谐"的审美经验,阿多诺认为,在现代社会,古典的审美经验已经失去了存在合法性,成为统治意识形态的共谋者。阿多诺仍然是从批判康德的"美感理论"出发来提出他新的审美经验理论的。在他看来,所谓审美并非主观性的,而是对客体的感受,真正的审美感是以客体为导向的。因此,阿多诺从美感概念中看到的,并不是主体自身的有机统一性,而是由客体所决定的,审美客体与主体差异的所产生的惊奇性,阿多诺在梳理了古典艺术到现代艺术的整个审美特征的谱系之后得出,在艺术活动中,和谐总是和不和谐相对的,现象总是本质相对的,如果说古典艺术理论对审美经验的强调总是突出某种异中之同的话,现代艺术理论审美经验总是强调某种同中之异,并且通过极端的差异来获得艺术之中的内在同一性。

由于艺术理念和审美经验结构的巨大变化,现代艺术的社会功能产生了重大的转变,这一转变首先表现在艺术体裁内部的分化,阿多诺把它称之为"艺术体裁的唯名论"。传统的艺术体裁强调各自的界限和分野,从而依靠这种界限来维护艺术形态和支撑艺术形态的社会形态的和谐,这种艺术体裁观导致了现代社会的理性功利主义的艺术体裁观:

个体与集体的区别,这虽然可能在古人那里已经存在着,但却

① 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社,1998年,第135页。

> 没有简明的形态，以便在后来资产阶级的赞助下可供采纳。……（但是）柏拉图要对艺术施加约束的思想是显而易见的，这样就得坚持从本体论角度来对其加以详尽说明，而且要论证柏拉图所意指的某些相当不同的东西。[①]

但是，现代社会的艺术旨在冲破源于柏拉图的那种体裁宰制和社会宰制，需要在辩证扬弃传统体裁论的优秀资源的同时，进行独特的分化，一方面，各种艺术体裁具有极端的自律性，完全摆脱了整体意义上的社会评价机制，也就是阿多诺论及亚里士多德体裁论中所说的"美学效应机制"；另一方面，艺术体裁又采取了"类语言"的展开方式，使用了反体裁的体裁形式，通过表现自身的偶然性，形成了某种不拘一格的体裁表现方式从而形成了大量的"反艺术"作品。

艺术的这种反体裁宰制的"反艺术形态"，是现代艺术社会功能的体现，阿多诺认为，现代社会中艺术已经无法被整合进启蒙理性之下的社会形态之中，真正的艺术作品必然是以先锋艺术和反艺术的形态出现的批判性作品，而那些创造甜美幻象（Fantasy）的艺术作品和文化工业制成品完全丧失了艺术作品中的批判理性，他说：

> 然而，艺术之所以是社会的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的内容取自社会；确切地说，艺术的社会性主要是因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有它成为自律性的东西时才会出现。[②]

因此，艺术家在创作中只有不断逃避社会的审美期待，不断超越简单的社会政治内容，才能获得某种更为强大的社会批判力量。阿多诺在美学理论中，延续了对大众文化工业的批判，他认为，真正的现代艺术应该是脱离社会现实的艺术，只有这种艺术中，批判理性才能获得真正的内在性，从而求得正当的社会地位。这是一种"文化悲观主义"论

---

① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年，第385页。

② 同上书，第387页。

调,却是阿多诺一贯的大众文化批判立场在《美学理论》中的延续,阿多诺并不以当代社会中的艺术形态来否定以前的高贵艺术,但是对于当代社会中虚假的"高贵形态"和"庸俗形态",他却认为两者是一丘之貉,加以强烈的抨击:

> 庸俗性之所以无历史可言,原因在于它千篇一律地非辩证地模仿社会的低劣状态;在公共场所胡乱涂抹便是经常复发的现象之一。也许在艺术中,不会再有比这更庸俗不堪的题材了。不论怎样,庸俗性并非一个固定不变的禁忌,而是人们所表现的一种介于题材与公众之间的关系。……今日,所有归于"轻"艺术标题下的东西都是令人不齿的,其程度与所有高贵的东西与具体化抽象对立的东西没有什么两样。继波德莱尔的时代之后,审美高贵性已经与政治保守主义合在一起,仿佛民主本身,即量性的群众观念,理应为庸俗性负责。①

因此,现代艺术就是永远没法被现代社会整合的某种艺术活动,它并不反映某种既定的社会现象,恰恰是通过对已经成为现代社会的某种虚假的审美意识的反抗,现代社会才具有了某种自足的地位。超脱于具体的社会分工之外,才是现代艺术真正的反抗意识的表现。

三 单向度的文化

与霍克海默、阿多诺不同,马尔库塞在流亡期间积极介入了美国的政治组织。即使是"二战"结束后,马尔库塞仍旧在美国国务院任中欧局的领导,直到 1951 年才离开政府部门。而从 1942 年年底他到美国的"战争情报所"任职开始一直到 1955 年《爱欲与文明》发表为止,这段长达十多年的时间往往被称为马尔库塞的学术沉默期。在政府的供职结束后,他才重新开始了学术生活,并在哥伦比亚大学(1952—

① 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社,1998 年,第 410—411 页。

1953)和哈佛大学(1954—1955)任教。1958 年,马尔库塞在布兰戴斯大学获得了一个固定教职,并成为最受欢迎和最有影响力的教师之一。1965 年,马尔库塞接受了加利福尼亚大学的职位,一直工作到 70 年代退休。战后,马尔库塞陆续出版了《爱欲与文明》(1955)、《苏联的马克思主义》(1958)、《单向度的人》(1964)、《文化与社会》(1965)、《革命伦理学》(1966)、《否定》(1968)、《论解放》(1969)、《反革命与造反》(1971)、《审美之维》(1978)等。

值得一提的是,20 世纪 60 年代后期,由于马尔库塞被看做是新左派运动和学生运动的精神领袖而声名远播。在很大程度上,法兰克福学派对当代资本主义社会政治、经济、文化诸领域的批判,实际上是通过马尔库塞的理论与实践,并通过他的通俗化阐释之后才广为人知的。麦克莱伦指出:"马尔库塞是法兰克福学派中最著名的,也是研究所成员中唯一没有放弃他的早期革命观点的人。"[①]应该说,这一评价是非常中肯的。

1. 激进的美学:解放爱欲与建立新感性

前面我们看到,马尔库塞最后选择美学作为其思想皈依,这不意味着它是一场"突发性事件",因为假如采用一种回溯性的目光来打量他以前的著作,那么我们就会发现,在他那些哲学或哲学化的论著中早已散落了一些美学的碎片。而正是由于他最后的选择,才使得那些碎片有了聚拢起来的可能。概而言之,在美学方面他的突出贡献有二:第一,把爱欲引入了审美活动中;第二,提出了建立新感性的具体构想。

马尔库塞激进美学的逻辑起点是人的本能的解放。由于在技术统治的世界里人的身心已遭到了全面的异化,变成了单向度的人,所以若要把人从这个物化的世界里拯救出来,使人走出工具理性的沼泽,首要的任务就是挽救人的爱欲、灵性、激情、想象、直觉这一感性之维。于

① 戴维·麦克莱伦:《马克思以后的马克思主义》,中国社会科学出版社,1986 年,第 351 页。

是，在马尔库塞的构想中，审美解放成为了人的历史使命，本能革命又成为了审美解放的必由之路。

马尔库塞的这一构想并非空穴来风，他的思想灵感首先来自马克思的《1844年经济学—哲学手稿》。把人的感觉从"粗陋的实际需要"中解放出来，进而让人带着"人的感觉"在对象世界中肯定自己，是马克思《手稿》中的核心命题。然而，在马尔库塞看来，尽管人们对《手稿》再三阐释，但是对于这一命题却多有忽略。于是，在马克思论述的基点上他进一步发挥道："所谓'感觉的解放'，意味着感觉在社会的重建过程中有'实际作用的'东西，意味着它们在人与人、人与物、人与自然之间创造出新的（社会主义的）关系。同样地，感觉也成为一种新的（社会主义的）理性的'源泉'：这种新的理性摆脱了剥削的合理性。而当这些解放了的感性摈弃了资本主义的工具主义的理性时，它们将保留和发展这种新型的社会的成就。"[①]显然，在马尔库塞的心目中，这种感觉的解放在变革现实的斗争中将起到关键性的作用。于是他所谓的感觉，绝不仅仅是个人身上的某种心理现象，而是使社会变革成为个人需要的一种中介。

马尔库塞思想灵感的第二个来源是他对康德—席勒美学理论的批判性扬弃。受康德思想的影响，席勒在对近代工业社会的考察中发现，劳动与享受相分离、手段与目的相分离已成了早期资本主义社会中一个触目惊心的事实，原本完整、和谐、统一的人已变成了资本主义机器大生产中的一个小小零件。席勒认为这一切的根源在于人性的分裂与堕落，而造成这种堕落的原因则是近代以来日益严密化的科学技术分工割裂了人性中原本处于和谐状态的感性与理性、自由与必然。因而要克服现代社会中的不合理现象，唯一的办法就是走审美之路，培养高尚的人格，通过游戏活动即审美活动，使人性中分裂的因素重新合而为一，消除一切压迫，使人在物质、感性方面与精神、理性方面都恢复自由。"只有当人充分是人的时候，他才游戏；只有当人游戏时，他才完

---

① 马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》，李小兵译，三联书店，1989年，第135—136页。

全是人”,席勒的这句名言实际上是他对人的理想状态的向往与描绘。

席勒把审美活动放到了一个中心地位上,这是马尔库塞非常感兴趣的;但是让他不能满意的是,审美活动在席勒那里最终依然只不过是沟通纯粹理性与实践理性、调和感性冲动与形式冲动的一座桥梁。他虽然认识到现代科技理性的发达对人类生存状况的多重影响,但他并不反对理性本身。恰恰相反,他所设想的未来社会正是要恢复遭到了破坏的人类理性。所以在论述审美之路时,席勒虽然也认为要限制理性的权利,但他并没有对理性与感性的任何一方有所偏爱,而是极力强调二者的调和,以期建立一种不与感性直接对立的理性社会。然而,在马尔库塞看来,文明发展的历史就是人类的感性逐渐淡出、理性逐渐占据历史舞台的历史;而近代以来,由于这种理性过分发达,人类已丧失了原本完整美好的生存状态,劳动变成了苦役,人的存在则沦为理性的工具。因此,若要建立新的文明秩序,首要的任务是必须清除理性施加于感性的暴政,恢复感性的权力与地位。于是,当马尔库塞谈到审美的时候,这个审美已不是桥梁而是归宿,不是手段而是目的本身。[①] 只有在审美活动中,感性才能被拂去灰尘、擦去锈迹,放射出灿烂的光辉。

把审美活动看做是感性获得新生的途径,把感性解放看做是人类解放的必由之路,这是贯穿于马尔库塞美学思想中的中心线索。这种观点的提出在当时固然也称得上振聋发聩,但是在其现实化的过程中却会遇到诸多难题。比如在发达的工业社会中,人的正常的感性世界已遭破坏,如何才能唤醒人们沉睡的感性并让感性焕发出力量?把审美看做是拯救感性的有效途径,审美真有如此大的威力吗?审美活动可以凭依的力量又来自何处?从美学的角度看,或许正是为了解决这一理论难题,马尔库塞才把弗洛伊德请进了他的美学殿堂,让他去充当打开僵硬的理性缺口的急先锋。

但是,马尔库塞并不同意弗洛伊德那种悲观主义的观点。弗洛伊德的一个基本假设是,文明的历史就是人的本能欲望遭到压抑的历史,

---

① 参阅朱立元主编《法兰克福学派美学思想论稿》,复旦大学出版社,1997年,第217—218页。

因此,文明与本能满足是一对不可解决的矛盾,要么毁灭文明,要么接受压抑,非压抑性文明是不存在的。然而,在马尔库塞看来,本能力量的解放与文明的发展并不矛盾,如果人们能够合理地使用自己的本能力量,那么非压抑性文明社会的出现是可能的。"在非压抑性生存的环境中,工作时间(即苦役)被降低到了最低限度,而自由时间摆脱了统治利益强加于它的所有闲暇活动和被动状态。"[①]这是马尔库塞所描绘出来的文明社会的理想状态。为了在理论上更好地论证非压抑性文明的可能性,马尔库塞又在弗洛伊德压抑假说的基础上进一步把压抑分为基本压抑和额外压抑两种。前者主要由不可避免的生存原因所造成,因而具有合理性;后者由人为的"不合理的组织方式"所造成,不具有必然性与合理性,因而是多余的,是应该消除的对象。马尔库塞认为,随着科技和生产力的高度发展,基本压抑在当今大体上已失去了存在的理由,现代社会中存在的压抑形式主要是额外压抑。这样,消除额外压抑就与推翻现行的体制建立起了一种必然的联系。

解放爱欲、消除额外压抑是马尔库塞所制定的人类解放的总体战略,那么,延伸到美学领域,爱欲解放与美学革命的联结点又在哪里呢?在对弗洛伊德"幻想说"的开掘中,我们可以发现马尔库塞的良苦用心:

> 幻想,作为一种基本的、独立的心理过程,有它自己的、符合它自己的经验的真理价值,这就是超越对抗性的人类存在。在想象中,个体与整体、欲望与实现、幸福与理性得到了调和。虽然现存的现实原则使这种和谐成为乌托邦,但是幻想坚持认为,这种和谐必须而且可以成为现实。……因此对幻觉的认识功能的分析产生了作为"审美科学"的美学。美学形式的背后乃是美感与理性的被压抑的和谐,是对统治逻辑组织生活的持久抗议,是对操作原则的批判。[②]

---

① 马尔库塞:《爱欲与文明 · 1961年标准版序言》,黄勇等译,上海译文出版社,1987年。

② 马尔库塞:《爱欲与文明》,黄勇等译,上海译文出版社,1987年,第103—104页。

把幻想或想象看做是反抗现实原则的得力助手，这是马尔库塞从弗洛伊德那里拿来并加以改造的理论武器。但是假如没有某种实质性的内容来为幻想或想象撑腰打气，它们就成了无源之水，美学革命的暴动将成为纸上谈兵。于是，为了充实幻想与想象的力量，马尔库塞又从包括弗洛伊德在内的哲人那里拿来了“回忆”。在他看来，回忆不是对充满童心的天真、原始人等东西的记忆，也不是对“黄金时代”的追忆（这个时代从未存在过）。回忆作为认识的功能毋宁说是一种综合，是把在歪曲的人性和扭曲的自然中所能发现的那些支离破碎的东西重新组合在一起。这种回忆出来的素材，就成为想象的领域，它在艺术被压抑的社会中得到确认，它以一种“诗的真理”出现——也仅仅作为诗的真理。[①]

从幻想、回忆等等出发去寻找否定性的力量，马尔库塞也就必然会遭遇艺术。“因为从古以来的艺术，就像埋藏在地层深处的矿脉，携带着巨大的信息：所有遭到压抑的冲动，所有遭到禁忌的意象，自由的渴望，幸福的期待，等等，都包含在它里面。像弗洛伊德从人的本能力量中单单挑出幻想一样，马尔库塞也从幻想中看到了自由和希望的图景。”[②]而在马尔库塞看来：“艺术，在其基本的层次上，就是回忆：它欲求达到一种前概念的经验和理解。而这些前概念的东西，又都再现于、或相悖于经验和理解的社会功用的框架，也就是说，这些东西都相悖于工具主义的理性和感性。”[③]显然，在马尔库塞的思考中，艺术之所以能成为审美的依托，关键在于艺术可以凭借幻想和回忆创造出直觉的而非逻辑的、感性的而非理性的审美形式，建构出受“享乐原则”而非“现实原则”支配的新的感性世界。这种孕育着“新感性”的艺术世界与审美形式，可以打破人们的日常生活经验，把沦落的感性之维从工具理性的泥沼中钩沉出来，把禁忌的爱欲从被压抑的文明中解放出来。也正是在这一意义上，马尔库塞提出了他的“艺术即大拒绝”的著名命题：

---

① 参阅复旦大学哲学系现代西方哲学研究室编《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》，复旦大学出版社，1983年，第155页。

② 程巍：《否定性思维——马尔库塞思想研究》，北京大学出版社，2001年，第152页。

③ 马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》，李小兵译，三联书店，1989年，第171—172页。

"艺术无论仪式化与否,都包容着否定的合理性。在其先进的位置上,艺术是大拒绝,即对现存事物的抗议。"①

艺术既要成为审美的依托,又要成为对现存事物的抗议,那么后一种功能的逻辑依据又是什么呢?这牵涉到马尔库塞的又一重要命题:艺术即异在。

> 无论艺术是怎样地被现行的趣味和行为的价值、标准以及经验的限制所决定、定型和导向,它都总是超越着对现实存在的美化、崇高化,超越着为现实排遣和辩解。即使是最现实主义的作品,也建构出它本己的现实:它的男人和女人、它的对象、它的风景、它的音乐,皆揭示出那些在日常生活中尚未述说、尚未看见、尚未听到的东西。艺术即"异在"。②

马尔库塞的这一命题包含在一个更大的命题之中:艺术应成为现实的形式。使艺术成为现实的形式,并不是要美化给定的现实,而是要创造出一个与给定的现实相对抗的新的现实。马尔库塞并不否认,无论现代艺术还是古典艺术都具有某种双重品格:"艺术,作为现存文化的一部分,它是肯定的,即依附于这种文化;艺术,作为现存现实的异在,它是一种否定的力量。艺术的历史可以理解为这种对立的和谐化。"③但是从建立"新感性"的宏伟战略出发,他更看重艺术异在性所表现出的否定性力量,因为只有艺术的异在性才可以使艺术与现实世界保持一种批判的距离。而艺术之所以能具有异在性,关键还是在于构成艺术的重要元素——想象、回忆等等具有异在性。因为在人类的想象中始终保存着对过去和谐生活的回忆,正是这种回忆时时提醒人们注意理想与现实之间的距离,使艺术始终保持着与现实的对立、异在和超越。现代工业社会的主要罪状之一就是取消了艺术的这种异在性,当艺

---

① 马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,刘继译,上海译文出版社,1989年,第59页。

② 马尔库塞:《审美之维——马尔库塞美学论著集》,李小兵译,三联书店,1989年,第194页。

③ 同上。

术品沦落为商品之后，它的超越性、否定性和颠覆性也就荡然无存了。

到此为止，马尔库塞的美学思路已大体清楚了。他的美学目标是要建立"新感性"，因为这是促使人们用一种"新的方式去看、去听、去感受事物"的前提。而由于既成的感性要么在美学世界中被纯粹理性和实践理性所挤压，要么在工业社会中被科技理性或工具理性所污染，所以人的感性世界必须大换血。于是借助于马克思、席勒、弗洛伊德等思想家的理论武库，他用回忆、幻想、想象、激情、灵性等等诗性智慧作为他输血再造新感性的主要武器，同时又强化艺术的拒绝、异在、否定等功能以和这些武器配套。而立足于"新感性"的审美世界一旦成型，即意味着拥有了与现实世界分庭抗礼的资本；从本能革命到美学革命的道路一经贯通，人们也就可以踏上人类解放的征途了。——大体而言，这就是马尔库塞所构想出来的美学方案，也是他设计出来的人类解放的宏伟蓝图。

那么，当马尔库塞经营着自己的审美园地时，他是不是已经淡忘了政治呢？回答应该是否定的。在他晚期的著作中，政治依然是他美学合唱中一个不容忽视的声部："我认为艺术的政治潜能在于艺术本身，即在审美形式本身。"①"艺术借助其内在的功能，要成为一股政治力量。"②这样的表述不仅明白无误地昭示着马尔库塞的政治情结，也说明了使美学政治化依然是他坚定不移地追求的一个目标。如此看来，他的美学火药味十足也就变得不难理解了，因为这很可能是真正让人"行动的美学"。然而，惟其如此，也就更显出了这种美学的乌托邦意味。因为实际的情况是，在70年代来临、保守主义开始回流的时代里，那些1968年造反的大学生们早已偃旗息鼓，他们开始进入资本主义统治的秩序中，进而开始了对中产阶级体面生活的追求。于是马尔库塞的美学也就失去了忠实的听众，他的那种"变革男人和女人的意识和冲动"的计划也就成了真正的理论假设。

---

① 马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》，李小兵译，三联书店，1989年，第203页。

② 同上书，第198页。

2. 大众文化批判:从“整合”到“颠覆”

马尔库塞的大众文化理论是其美学思想的延伸,也是法兰克福学派大众文化批判理论的重要组成部分,但是他与阿多诺和霍克海默等人的观点又不太相同。一方面,他认同法兰克福学派的主流观点,认为大众文化是宰制的工具,是极权主义的传声筒,具有整合大众的作用;另一方面,在特定的历史时期,他又看到了大众文化具有颠覆资本主义的功能。只有意识到马尔库塞大众文化观的矛盾性和复杂性,我们才能对他的大众文化理论有一个全面的认识。

当阿多诺与霍克海默等人在 20 世纪三四十年代研究大众文化的时候,马尔库塞主要把自己的精力集中在对法西斯主义意识形态、资产阶级文化、家庭与权威等问题的研究上,他对大众文化并没有多大的研究兴趣。但是进入 60 年代之后,大众传媒与大众文化却频频出现在他的文章与著作中,从而构成了他对新型的极权主义社会和控制的新形式进行判断与定位的主要依据。比如,他认为:“通过大众媒介、学校、运动队、青少年团伙等,社会直接控制了初生的自我(nascent ego)。”“儿童意识到,玩伴、邻居、团伙的头头、体育比赛、电影而非父亲才是他们相宜的心理行为和身体行为的权威。”而在一个无父的时代里,大众并不感到焦虑,因为大众媒介与大众文化成了他们的亲密伙伴:

> 每一座房子上的天线,每一个海滨上的收音机,每一个酒吧与饭馆里的自动电唱机,如同种种绝望的号叫——他不会扔下它们不管,他无法与这些现代怪物分离开来,他不会谴责这些东西的无聊或憎而恨之,也不会抱怨它们搅了自己的美梦。这些号叫吞没了其他人,甚至吞没了那些虽遭谴责但依然渴望实现其自我的人。在庞大的被捕获的听众中,绝大多数人陶醉在那些号叫声里。①

把这些论述与《单向度的人》结合起来,我们完全可以把这部著作

① Herbert Marcuse, *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*, trans. Jeremy J. Shapiro & Shierry M. Weber, Beacon Press, 1970, p. 47, p. 52, p. 49.

解读为一本大众文化批判理论的论著。因为马尔库塞反复提到的“发达的工业社会”或“单向度社会”实际上就是“现代大众社会”，“单向度的人”实际上就是丧失了反抗欲望与否定能力而被社会整合得服服帖帖的“大众”，而所谓的“单向度文化”其实也就是“大众文化”。那么，与阿多诺等人的大众文化理论相比，马尔库塞有哪些新思想呢？

首先，马尔库塞更多地集中在消费领域来论述大众文化的整合功能。阿多诺等人主要是从生产方式的角度着手对大众文化进行批判的，虽然他的批判理论无疑也涉及消费领域，但是由于他更多借助于马克思的商品拜物教理论来思考大众文化，而马克思又主要是从生产方式、生产关系的角度来进入资本主义制度的，所以，生产决定消费的思维定式使得阿多诺不可能更多地关注消费领域。但是马尔库塞却认为：

> 在马克思的用语中，“异化”代表一种社会—经济概念，它基本上是说（只能非常简略地表述一下），在资本主义制度下，人们在其工作中不能实现自己的才能和满足自己的需要；而这种情况是资本主义生产方式造成的；因此要克服异化，就必须从根本上改变资本主义生产方式。今天，异化概念的涵义已经大大扩展，它原来的含义几乎丧失殆尽了。如今人们已经用它来解释各种各样的心理毛病。但并不是人们所遇到的一切麻烦和问题——如男女恋爱中的问题——都必然是资本主义生产方式的结果。①

事实上，从50年代的《爱欲与文明》起，马尔库塞就已经开始了对马克思的改写；而从《单向度的人》开始，马尔库塞又把自己的思考集中在了资本主义世界的消费领域。这一举动一方面是对马克思理论的进一步扩充，一方面也可以把它看做是对阿多诺的大众文化批判理论的充实与发展。

其次，马尔库塞指出了“虚假需要”与大众文化的关系。马尔库塞认为，为了特定的社会利益而从外部强加在个人身上的那些需要，使艰辛、侵略、痛苦和非正义永恒化的需要，以及休息、娱乐、按广告宣传来

---

① 布莱恩·麦基编：《思想家——当代哲学的创造者们》，周穗明、翁寒松译，三联书店，1987年，第68—69页。

处世、消费和爱爱仇仇的需要都属于虚假的需要。[①] 而真实的需要则是指自由、爱欲、解放、审美等等的需要。在他看来，作为他律的虚假需要是由大众文化和大众传媒制造出来的。当统治者的文化工业机器开动起来之后，它实际上是要推销其意识形态，并对消费者进行控制，但它又打着为大众着想的旗号，于是文化工业首先向大众输出的是一种虚假意识。而由于这种虚假意识事先以技术合理化的名义经过了消毒处理，所以在它输出的过程中已经盗用了真实的名义。而当它被大众接受并变成一种生活方式时，说明这种虚假意识的输出已经获得了满意的接受效果。此后，按照这种生活方式作出某种设计与构想就会成为大众的一种自觉的行为，文化工业接下来所要做的只不过是不断地强化这种意识，并让大众在不断滋生的虚假需要的冲动中获得一种真实的心理满足。假作真时真亦假，长此以往，大众就既失去了真实需要的动机，也失去了区别真假需要的能力。

那么，为什么说马尔库塞的大众文化理论中还有一种颠覆的思想呢？这主要指的是马尔库塞在60年代文化革命中所形成的一种思想。在文化革命之前，由于马尔库塞看到的更多的是资产阶级意识形态通过大众文化对大众的整合，马克思意义上的无产阶级已经“有产”，从而也丧失了革命的动力和斗志，所以，马尔库塞一度非常悲观。但是随着文化革命的来临，马尔库塞发现了新的“革命主体”。他们是造反学生、黑人、嬉皮士、知识分子新左派、受着性压迫的妇女、第三世界的人民大众。这样一支革命队伍虽然成分复杂且难免会鱼龙混杂，但他们都是发达工业社会与不发达国家的弱势群体与边缘群体，是没有被强大的国家机器整合的“剩余者”，同时，他们又有着相同的革命要求。而在马尔库塞的心目中，虽然这些人离他所需要的“革命主体”还有一定距离，但是，在革命的高潮当中，他们显然是一支比工人阶级更革命的革命力量。而为了提高革命主体的革命意识并让革命主体拥有一种革命的武器，马尔库塞发现了大众文化的颠覆功能。

---

① Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London: Routledge, Beacon Press, 1991, pp. 4-5.

在《单向度的人》中，马尔库塞对语言领域的革命已不抱任何希望，因为政治与商业已联手把这个世界彻底征服了。然而在《论解放》中，他却发现了一个没有被征服的地方：亚文化群（subcultural groups），因为这一群体创造了属于他们自己的语言。在嬉皮士对 trip, grass, pot, acid 等语词的变形使用中，尤其是在黑人所说的"污言秽语"（obscenities）中（如 fuck, shit 等），马尔库塞发现了语言的否定性与颠覆性功能：

> 一种更富有颠覆性的话语领域的暴动出现在黑人斗士们的语言当中，这是一场有计划的语言造反。它粉碎了语词所被使用和规定的意识形态语境，然后把这些语词放在了一个相反的语境中，即放在对既存语境的否定之中。[①]

从相关语境中可以看出，当马尔库塞赋予这种污言秽语以如此这般的革命功能时，他一方面接通的是俄国形式主义中的陌生化理论，一方面又从本雅明所欣赏的布莱希特的"间离效果"那里汲取了灵感。

而更让人感兴趣的是，他在思考这一问题时呈现出了与巴赫金几乎相同的思路。在巴赫金论述的语境中，"官方话语"以其单义、严肃、假正经与故作威严，并因其空洞的说教、陈腐的观念与僵硬的道德指令而成为一种无趣的语言。然而，这样一种话语由于在其生产中经过了权力的渗透与整合，所以也就不可避免地制造出了民众的恐惧心理和全社会的恐怖气氛。因此，官方话语是语言的异化形式，无论是从内容上还是形式上看，它的美学特征只能是无趣。与此相反，"广场话语"则是一种鲜活的、宽容的、充满了生命活力和自由精神的话语，在插科打诨、打情骂俏、污言秽语、降格以求、亵渎、冒犯、粗鄙、狎昵、詈骂、辱骂、笑骂以及"言语中充满着生殖器官、肚腹、屎尿、病患、口鼻、肢解的人体"[②]等等形式的话语表述中，"广场话语"一方面确认了自身的民间立场，一方面又完成了对"官方话语"的解构。而马尔库塞同样是把"污言秽语"放在一个与官方话语相对立的语境中来展开自己的思考

---

① Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London: Routledge, Beacon Press, 1991, p.35.

② 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林等译，河北教育出版社，1998 年，第 370 页。

的，因此，“污言秽语”的革命性在于它能打破虚假的意识形态话语的垄断，并在对某个国家领导人的“秽称”与“淫骂”中（如 pig X，Fuck Nixon）剥去他的神圣光环。[①] 显然，马尔库塞在这里使用了与巴赫金相似的策略与技巧，即通过“物质—肉体下部语言”的降格处理，使貌似严肃性、神圣性的东西现出原形。

在为那些“污言秽语”赋予了一种革命性意义之后，马尔库塞又对爵士乐、摇滚乐发表了一番肯定性评论。他说：“非写实的、抽象的绘画与雕刻，意识流和形式主义文学，十二音阶曲式，布鲁斯和爵士乐，这些东西并不仅仅是修正和强化了旧感性的新的感觉形式，而毋宁说它们摧毁了感觉结构本身，以便腾出空间。”[②]虽然这些艺术形式还不是马尔库塞心目中真正的艺术对象（他认为新的艺术对象还没有出现），但是它们在对旧感觉结构的破坏与新感觉结构的建立中无疑扮演着重要的角色。而爵士乐与摇滚乐就这样成了一种革命的武器。

马尔库塞这一时期的大众文化理论是和他的“爱欲解放”、“建立新感性”的美学构想联系在一起的，所以他在美学层面的思考有助于我们对其大众文化理论的认识。同时，需要说明的是，虽然马尔库塞对大众文化的肯定性评价并不是他的最终立场，但是与阿多诺相比，马尔库塞毕竟向前迈了一大步。这一大步的含义并不是因为从“整合”到“颠覆”就必然意味着观念的更新换代和与时俱进，而是说马尔库塞所看的大众文化要比阿多诺更为复杂丰富：阿多诺只看到了大众文化那副“整合”的面孔，而马尔库塞却看到了大众文化“整合”与“颠覆”时的两张脸。另一方面也必须指出，当文化革命的高潮过去之后，马尔库塞所期望的革命主体和大众文化并没有对资本主义产生什么触动。从某种意义上说，这样一种结局对马尔库塞的刺激是很大的，因为他后来又不得不修正自己的理论主张，抛弃了那种貌似革命的大众文化，而选择了艺术和美学作为他最后的皈依之所。

---

① Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, 1969, p. 35. 参阅 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972, p. 80。

② Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, 1969, p. 38.

四 从乌托邦精神到希望神学

与霍克海默相比，布洛赫在战后的经历则显得颠沛流离得多。第二次世界大战的结束并没有能够给布洛赫带来安逸的研究环境和好的名声。相反，结束了在美国的流亡生活，布洛赫陷入了本民族的自我放逐之中。"二战"后成立的民主德国正好符合布洛赫的理想，于是，1949年布洛赫回东德在莱比锡大学任教，获得正式教授资格。但情况并非布洛赫设想的那样简单。虽然布洛赫始终坚定捍卫马克思主义的构想，坚持自己的乌托邦文艺理论，他的乌托邦理论与当时源于苏联的正统马克思主义缺乏亲和力，他的自由思考与官方僵化哲学的矛盾日益突出，由荣誉加身到毁誉封杀，布洛赫终于成为民主德国的"国家公敌"。1961年柏林墙开始修建时，布洛赫正巧在西德访问，便留在了西德，任图宾根大学的客座教授。可以想见，冷战影响之下的西德意识形态壁垒林立，布洛赫作为一位马克思主义思想家，也是备受冷落。晚年的布洛赫辛勤地整理自己的著作和手稿，修订再版了主要著作，并发表《自然法与人的尊严》(*Naturrecht und menschliche Würde*)、《图宾根哲学导论》(*Tübinger Einleitung in die Philosophie*)、《基督教中的无神论》(*Atheismus im Christentum*)、《经验世界》(*Experimentum Mundi*)等，用更加思辨的形式清理了自己的乌托邦哲学。1967年，布洛赫荣获"德国书业和平奖"。

布洛赫后期的文艺思想更加成熟完善，其文艺批评更具综合性多元性，往往围绕一个主题，旁征博引，纵横捭阖，且善于把圣经阐释和神学视角、文学批评、现代诊断、历史分析、哲学诠释和政治论争综合起来分析。在此，我们主要从两个方面来深入理解布洛赫的马克思主义文艺思想，一是布洛赫找到了乌托邦人类的典范"浮士德"，二是布洛赫把马克思主义思想和宗教思想结合起来，进而对《圣经》作出了影响深远的文本阐释。

1. 乌托邦人类的典范:浮士德

我们首先来看“浮士德”主题。“浮士德”形象和主题广泛散布于布洛赫的各种著作中,具有原型意义和象征意义,更具有布洛赫乌托邦理论的代表意义。在《图宾根哲学导论》里,布洛赫清理了自己对“浮士德”的阐述,把浮士德作为乌托邦人类的典范。[①]

首先,从时代精神上,布洛赫找到了歌德《浮士德》和黑格尔《精神现象学》的契合。《浮士德》取材于16世纪德国民间故事《约翰·浮士德博士的故事》——给有好奇心的不信神者一个可怕的例子并给他们诚意的警告,书中出于宣教,要否定尘世享乐和科学探讨。然而歌德充分发挥了浮士德主题,尤其是以浮士德与魔鬼梅菲斯特打赌订约为契机,在强度、广度和深度上突出了浮士德的内在驱力,表现出他不懈地探索自我和世界的愿望与冲动。《精神现象学》中的自我意识与“浮士德”一样,呈现出创造和行动的特征。[②] 歌德《浮士德》与《精神现象学》都是资产阶级首次登上世界历史舞台之时的自我意识——即创造力的振兴——的反映。可以说,在现代起步之初,自我意识摆脱束缚而初步获得自由,其自身焕发的乌托邦力量使得自我和社会都呈现出不断超越、不断向上的特征,《浮士德》和《精神现象学》便是其在思想文化上的折射。

进而,结合乌托邦理论来看,“尚未”是开端或核心,不仅人本身,而且世界,都是一个“尚未”完成的过程,人与世界的关系就处在向未来永远敞开的过程中。布洛赫认为,“不仅对世界的认识,而且世界本身都是一个过程”[③],在歌德笔下,浮士德的经历就是一段永不满足、永

---

① 参见 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Ernst Bloch Gesamtausgabe, Band 5, *Subjekt-Objek: Erluterungen zu Hegel*, *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 8, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Ernst Bloch Gesamtausgabe, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977。

② 参见高全喜《自我意识论——〈精神现象学〉主体思想研究》,学林出版社,1990年。

③ E. Bloch, “Tübinger Einleitung in die Philosophie”, *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 63.

无休止的"过程"。"在这狭窄的木板屋,去步测天地万物的整个领域",浮士德与魔鬼梅菲斯特打赌,走出狭窄的书斋,"深入到丰满的人生"[①],从小世界到大世界,把"逗留一下吧,你是那样美"[②]这一最高满足的瞬间视作他追求幸福的无限能力的象征。相似的是,黑格尔本人也把《精神现象学》称作"发现的旅程"[③]。黑格尔认为,意识形成的目标或"精神的自为存在"要经过六个步骤:感性确定性,知性,自我意识,理性,精神和绝对知识;据此,对个体进行教养,使他从未受教养的状态变为有知识的,具有自我意识的状态。因此,不仅人自身,而且精神都是一个"过程",正是在这种"过程"的意义上,使得《浮士德》和《精神现象学》具有深层联系,相互交织起来。

再次,从"自我意识"角度,"浮士德"是在行动中通过"亲身体验"来获得对自我和世界的认识,而《精神现象学》则是表现为"绝对知识"(可以理解为"绝对精神")在精神形态中自我生产和教养过程。"意识"在它自身就是"为它的意识"的意识,"意识对它自身——既对它的知识又对它的对象——所实行的"是一种"辩证运动",[④]即"世界精神"从"自在的自我"经过"分离的自我",指向"主体性的自在和自为的自我",[⑤]这种"循环的循环",是"自我旋回"的过程。在此,实际上涉及的是如何超越主客体对立,达到主体—客体"同一性"的问题。值得注意的,这里的主体是世界精神,不是真实的人或社会实在,这里的客体是主体的分离异化,最终对客体的扬弃也是虚幻的泡沫,正所谓"从这个精神王国的圣餐杯里,它的无限性给他翻涌起泡沫"[⑥]。可见,黑格尔还是没有走出主体性的窠臼。对此,前文中对"黑暗的生活瞬间"概念阐述中已经表明,黑格尔的主客体辩证法固然是动态的,但是

---

① 歌德:《浮士德》,绿原译,人民文学出版社,1994 年,见"舞台序幕"。

② 歌德:《浮士德》,绿原译,人民文学出版社,1994 年,见"书斋(二)"。

③ E. Bloch, "Tübinger Einleitung in die Philosophie", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 53.

④ 黑格尔:《精神现象学》上卷,贺麟、王玖兴译,商务印书馆,1979 年,第 59—60 页。

⑤ E. Bloch, "Tübinger Einleitung in die Philosophie", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p 61.

⑥ 黑格尔:《精神现象学》下卷,贺麟、王玖兴译,商务印书馆,1979 年,第275 页。

缺乏历史维度和现实维度,布洛赫则批判继承了这种辩证法,在历史中引入了自我维度,在自我中引入了历史维度,以达到主客体的统一。从"浮士德"身上,我们可以具体看到这一点。

"主体客体辩证关系"在《浮士德》中有着具体的表现,浮士德和梅菲斯特是不可分离的组合,梅菲斯特是浮士德自我的"一部分",但作为对立面"否定的精灵",它既是浮士德内在和外在的阻力,也是浮士德不可或缺的帮手,正如梅菲斯特的自我介绍"总想作恶、却总行了善"①。最终作为主题和作为主题的反题,两者通过且就在"完美的瞬间"连接起来。具体到人与世界的关系来说,一方面"人作为问题,世界给出答案",《精神现象学》和《浮士德》中都是主体占据主导,在世界中进行探索,但是,

> 浮士德之旅把世界本身作为可感知的世界。《精神现象学》中意识的经验历史则把世界等同于受人摆布的客观世界。②

另一方面"世界作为问题,人给出答案",《精神现象学》和《浮士德》主体—客体在世界中把握自我的方式相同,即人在对立中行进,通过异化并走出异化,达到自我解放。也就是,

> 主体的解放,伴随客体的终结;客体的非异化,伴随主体的终结。③

因此,布洛赫认为,人和世界是互为的,主体和客体是互为的。相对于黑格尔的主客体辩证法,通过浮士德之旅,布洛赫强调在世界历史的真实过程中体验主客体的分离和统一,强调人的活动和行动在主客体同一性过程中的重要作用,对此我们不免看到马克思"劳动"和"实践"观念的影响。

最后,需要强调的是,通过布洛赫对歌德《浮士德》和黑格尔《精神现象学》对比,我们看到黑格尔理论较之他的理论似乎异少同多,但是

---

① 歌德:《浮士德》,绿原译,人民文学出版社,1994年,见"书斋"。

② E. Bloch, "Tübinger Einleitung in die Philosophie", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p.82.

③ Ibid., p.83.

正如前面所指出的布洛赫对黑格尔的批判和超越，两者之间从根本上有着天壤之别。就主—客体运动来说，黑格尔是封闭的，是自我旋回的，布洛赫则是开放的，主体和客体处于向未来永远敞开的过程中。黑格尔生活在精神王国，欣赏着圣餐杯中的泡沫，布洛赫却站在大地之上，体验着丰满的世界和人生。黑格尔想从主体性哲学内部走出现代困境，始终无法解决现代性的自我意识悖论问题，布洛赫则试图把主客体的同一性建立在现实世界和人类活动基础之上，但与马克思的"劳动"和"实践"相区别，他希望保留个体经验和生命体验的可能性和鲜活性，因此浮士德的人生实验对布洛赫的乌托邦理论具有重要的意义，"完美的生活瞬间"成为人类生存最终的"家园"。

> 通过对浮士德打赌订约的叙述，歌德想从根本上解答人类和世界的最终问题；此地此刻（完美的生活瞬间）是最希冀的、最强烈的、最现实的，歌德就是想以此地此刻解决这一问题。瞬间是存在之谜，作为这一时刻，隐于每一时刻；瞬间是希望之源，驱使自己实质解决，或圆满解决。"逗留一下吧，你是那样美"，瞬间是形而上学的重要地带，占据全部存在，没有任何保留。①

"完美的生活瞬间"是浮士德旅程的终点，也是布洛赫乌托邦美学的指向和顶峰所在，下面我们将进一步具体分析。

我们知道，"生活瞬间"是布洛赫哲学思考的起点和终点，"黑暗的生活瞬间"可以通过"乌托邦之光"照亮，成为"完美的生活瞬间"（erfüllter Augenblick），从而使得瞬时生存获得真正意义的满足，但其中的关键所在是发掘个体的"尚未意识"，让他具有乌托邦维度。在布洛赫看来，这种"乌托邦人类的最高典范"②就是"浮士德"。浮士德象征性地代表人类在瞬时性中获得充盈生存，这是一个从"黑暗的生活瞬间"到"完美的生活瞬间"的过程，其中"自我意识"通过超越主客体模式的禁锢，超越自我，真正地占有自己和世界。

---

① E. Bloch: Das Prinzip Hoffnung , *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 1194.

② Ibid. ,p. 1189.

如果说"尚未"范畴对"乌托邦"具有本体论意义,"希望"原理对"乌托邦"具有认识论意义,那么"浮士德之旅"就是"乌托邦"的美学显现。"浮士德之旅"开始于"黑暗的生活瞬间"。处于古老而狭窄的哥特书斋的浮士德,被理性和观念束缚,四肢麻木,感官封闭,厌倦人生。第一部第一幕的名字是"夜",他就生活于夜的黑暗之中。哥特书斋中的浮士德,也即"哥特密室"中的浮士德,在绝望中决心自杀解脱,以同时获得永恒的体验。终点正是起点,"否定的精灵"魔鬼梅菲斯特出现,与浮士德"打赌订约",带他走出书斋,走进广阔的世界,去领略奇妙的人生。他们打赌的条件是魔鬼尽力满足浮士德的要求和愿望,但当浮士德某个愿望实现后,"如果我安静下来,游手好闲,虚度时光,那就让我马上完蛋!""如果我对某个瞬间说:逗留一下吧,你是那样美!那么你就可以把我铐起来,我心甘情愿走向毁灭!"①这个美的瞬间就是浮士德人生最高、最终、最美的追求,也是人和世界的终极问题和答案所在。

> 诗人的内心充满了深深的沉痛,因为他清晰地感到这苦短的人生的每一瞬间,都是向着那永恒的虚无狂奔;而人要绝对遵循理性来成就事业是多么不可能。在沉痛与颓废的对面,便是那魔鬼附体的逆反精神,它引领诗人向"无人去过"、"无法可去"、"通向无人之境"的地方冲刺。每一刻都面对死神的艺术家,决心要做的——也就是歌德让梅菲斯特打赌的目的——是不断地向读者揭示生命那一层又一层的、无底的谜底。②

浮士德的一生是一次独特的实验。我们看到,一种来自浮士德内在的欲望和力量,呼唤出梅菲斯特,开始了他的旅程,从"知识追求"的扬弃和新生开始,浮士德从小世界到大世界,经历了爱情等感官享乐追求、政治权利追求、美的艺术追求、事业追求到社会理想追求,一个又一个的愿望和追求,一次又一次的实现和困惑,让浮士德一步又一步走向更高的境界。浮士德是永不满足,永不懈怠,永不停止的。似乎有内在

① 歌德:《浮士德》,绿原译,人民文学出版社,1994年,见"书斋(二)"。
② 残雪:《梅菲斯特为什么要打那两个赌?》,《读书》,2000年第10期。

的什么东西,驱迫他打破眼前的"黑暗",更走向"光明"。这种东西就是"倾向—潜在性",具体到人来说即"需要","满足是暂时的,人们再次感到需要,需要必然在前",[①]而其中起到引导作用的就是"新奇性"或"惊疑性","因此,我们不仅要留心年轻人的梦想,而且要留心纯真的惊奇感。最终,人们被惊人的事物所打动;而首先是事物自身令我们留意,让我们远瞩"。[②] 总之,人具有一种内驱力,让人永不满足,坚持探索,浮士德之所以自信地打赌订约,原因就在于此。

不过,"乌托邦"并不是"无托邦",不能让内驱力帮人天马行空地一味破坏与颠覆,而是要趋向"客观实在的可能性",即"最终想要达到的是真实的现在。只有这样,生活瞬间才能属于我们,我们才能属于生活瞬间,才能说出'逗留一下吧'。人最终想作为他自己进入此时此地,不拖沓无距离地进入丰满的生活。真正的乌托邦意志不是无休无止的欲求,而是想要看到纯粹的当下,由此,自我定位和此时此在的非属有性最终得到了和解、澄明和实现,欢乐而满足的实现。"[③]"逗留一下吧,你是那样美!""完美的生活瞬间"作为终点是对自我存在状态的真正认知和认同,其中"乌托邦"得到呈现。从布洛赫对浮士德的论述中,我们看到,乌托邦美学的思想特征之一就是"超越性"。在"黑暗的生活瞬间"中,主体之我躁动不安、永不满足,想超越主客体对立,想超越有限性,去经验"生活瞬间"的所有丰富性,主体之我与客体之我最终"相遇"在"完美的生活瞬间",这就是布洛赫反复强调的"与自我相遇",也即"真正的自我意识",通过人的体验活动和实践活动,且在这一过程中,主体与客体互为,随着旅程共同获得提升,达到真正的主体—客体同一性。因此,主体—客体都是处于"尚未"之中和过程之中的,而"超越性"便是"尚未"及其所产生运动的具体显现。

最后,我们看到,"完美的生活瞬间"是"超越"过程的终极目标,它

---

① E. Bloch,"Tübinger Einleitung in die Philosophie", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 15.

② Ibid., p. 19.

③ E. Bloch,"Das Prinzip Hoffnung", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 15.

不在知识、爱情、享乐、权力、美，甚至事业，年迈的浮士德回顾自己说："我已跑遍了全世界；每一种欲望，我都紧紧抓住，不能满足，我就撒手，从我手里溜掉，我就认输。我只渴求，我只实行，又重新希望，这样使劲地冲过了我的一生。……任何瞬间他也不会满足。"[①]因为他心中有着更高的理想，所以在临死前感慨道"我真想看见这样一群人，在自由的土地上和自由的人民站成一堆！那时，我才可以对正在逝去的瞬间说：'逗留一下吧，你是那样美！'我的浮生的痕迹才不致在永劫中消退。——预感到这样崇高的幸会，我现在正把绝妙的瞬间品味。"[②]可见，浮士德的最高理想是"自由的土地"和"自由的人民"，"完美的生活瞬间"实际具有一种道德—社会意义的终极目标，即"至善"。

> "逗留一下吧"，这一瞬间的倾向—潜在性与至善相连，生活正赖以至善，对此，无境(Unum)、终境(Verum)和善境(Bonum)等观念是新的领域，但长久以来正是神秘主义的秘传。[③]

这里的"至善"不是传统伦理意义上的，更多是指自由的理想状态，自由就是这种至善的内涵。如前所述，"人类和世界的终极问题"及最终解决就在"完美的生活瞬间"之中，而在布洛赫看来，这就是走向"至善"。由"完美的生活瞬间"的美学意义出发，进入形而上学意义的思考，最终到达伦理兼宗教意义上的解答，这就是布洛赫的乌托邦美学和乌托邦理论之路。浮士德是现代人的原型，人类的原型，精神及世界的原型。

> 浮士德之旅绝不仅仅代表个人，"躁动不安""渴望探索"……即使是天国，也不是他的安息之所。布洛赫认为，浮士德不仅仅是斯多葛，而且是"老子及道"……且与莱辛的纳旦毫无关系。[④]

---

① 歌德：《浮士德》，绿原译，人民文学出版社，1994年，见"深夜"。

② 歌德：《浮士德》，绿原译，人民文学出版社，1994年，见"宫中宽广的前厅"。

③ E. Bloch, "Das Prinzip Hoffnung", *Ernst Bloch Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. p. 15.

④ 参见 Günter Witschel, *Ernst Bloch: Literatur und Sprache: Theorie und Leistung*, Bonn: Bouvier, 1978. p. 83。

布洛赫试图充分吸收美学的、哲学的、伦理的甚至神学的菁华，筑起“乌托邦”的大厦。所谓“至善”，兼有各种意味，是美与知、是思与信、是自由的人间伊甸园，由于观念的综合性和开放性，这使得布洛赫备受误解，往往被套上“希望哲学家”、“希望神学家”、“乌托邦主义者”、“马克思主义者”等等称号，但我们要说的是，“布洛赫”就是“布洛赫”，布洛赫思想是多维的多元的，更是个性的布洛赫的，恐怕任何狭隘的定义都无法与他心有戚戚焉，也许能与他呼应的只有“老子及道”吧。

此外，值得回味的是，浮士德的悲剧在于最终没有达到“完美的生活瞬间”，只是“预感到”这一刻，象征性地“品味到”这一刻，而恰是因为这种“未完成性”使得浮士德成为永不满足、不断追求的原型，因此他可以永远向未来开放，向“完美的生活瞬间”开放。浮士德既对未来有最现实的预感，又对未来有最不懈的追求，他与未来之间永远处于开放状态，显现其中的正是布洛赫意义上的“乌托邦”，不是空想的而是具体的、不是封闭的而是开放的、不是目的的而是动态的，正像浮士德的不懈追求一样，这种乌托邦力量将源源不断地注入到人自身的生活生存中，以及人类社会的历史进程中，不会枯竭，不会终结。

总之，我们看到，“浮士德”从“黑暗的生活瞬间”到“完美的生活瞬间”的体验，既体验到真实的现在，又体验到真正的自我意识，是我与自我的相遇，是主—客体的同一，是对“我们—问题”，人类和世界问题的根本解决，既是美学的，又是哲学的、伦理学的甚至神学的；“浮士德之旅”是未来世界的预演，而“完美的生活瞬间”就是对乌托邦或更美好世界的“前显现”。正如浮士德临终时“预感到”并“品味到”“完美的生活瞬间”，作为“前显现”的艺术，让人们“预感到”并“品味”到乌托邦，从而“乌托邦”具有现实的维度，现实具有“乌托邦”维度，个体及社会获得了“乌托邦”力量的神秘源泉。

2. 哪里有希望，哪里就有宗教

乌托邦与宗教有着天然的亲缘关系，一直是布洛赫乌托邦理论中的重要话题，晚年的布洛赫一直试图沟通基督教和马克思主义，写出了

集大成之作《基督教中的无神论》。无论对于当时的正统马克思主义者,还是对于基督教的神学家,这都是一件看似大逆不道的事情。而在布洛赫这里,他却能够看到宗教神学与马克思主义共同的思想基础。简单来说,乌托邦对于马克思主义和神学来说,是同等重要的,也正是在乌托邦意识的统摄之下,马克思主义与基督教才在布洛赫这里有了对话的基础。正如布洛赫所说,必须把无神论和神学结合起来,用"被错误抛弃的"神学观点补充马克思理论,必须在更高层次上理解马克思……必须把社会结构重新放到托尔斯泰的爱之乌托邦的世界中……放到异教历史的基督降临主义中。[①] 布洛赫在《基督教中的无神论》中说"哪里有希望,哪里就有宗教"。[②] 由于独特的马克思主义理论和神学色彩,使得布洛赫在西方马克思主义中独树一帜,也使得布洛赫成为神学研究者的借鉴资源之一。

然而,尽管布洛赫从很早就一直十分关注神学,对基督信仰也做过极高的评价,但是布洛赫却从来不是真正的上帝的信仰者,从少年到晚年,他一以贯之地坚持"无神论"。可以说,马克思主义和宗教思想在布洛赫的乌托邦哲学那里是交错的,他既用宗教思想的观念来修改马克思主义,也用马克思的立场来修改宗教思想。就布洛赫与神学的关系来看,他既是"革命神学家",也是"希望神学家",但是就布洛赫站在马克思主义的立场上说,他只是吸收了宗教资源来构建他的乌托邦哲学,却从来不是真正意义上的神学家。

在布洛赫看来,马克思主义的共产主义构想就是"具体的乌托邦"。布洛赫的乌托邦哲学不仅是要确证乌托邦,使乌托邦在可经验世界获得现实媒介,而且要使乌托邦具有行动力量,成为改造现实世界的力量源泉和风向路标。我们看到,马克思主义对布洛赫具有决定性的影响。作为一个马克思主义者,布洛赫的宗教分析沿着从黑格尔经过费尔巴哈到马克思的路线,一脉相承。

---

① 参见 Klaus Kufeld, *Denken heisst Übeischreiten' zur Aktualitt der Philosophie von Ernst Bloch*. Votrag in der Beijing Normal Universitt in 2002。

② E. Bloch, "Atheismus im Christentum", *Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Band 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. p. 297.

宗教在黑格尔的体系中高于艺术，但低于哲学，具有明显的近代色彩。黑格尔按照康德关于理性宗教的要求，写了《耶稣传》[①]，把耶稣看成一位德行教师。他指出，宗教是一种人们的认识方式，要求用思维把握神，强调神成为人，以及人提高为神。"人对神的观念同人对自己的观念相应"是黑格尔宗教思想的核心。费尔巴哈继承发展了黑格尔的"人神观念"，用唯物主义和无神论代替了黑格尔的体系。他不满足于用欺骗和无知来解释宗教存在的原因，力求从人的生存条件、人本身去寻找宗教的根源和本质。

费尔巴哈指出"宗教是人类精神之梦。"由于人的意志和愿望是无限的，而人类的实际力量则是有限，如何解决这对矛盾就是宗教的意图和目的。宗教的本质是人的本质的对象化。人同自己相分裂，人使他自己的本质对象化，然后又使自己成为这个对象化了的人格主体的对象。在基督教里，人的本质的对象化、异化就是上帝的本质。"不是神创造人，而是人创造神。"[②]人把自己对未来的愿望和理想直接对象化，构成全知全能的永恒的上帝，上帝的意识就是人的自我意识，上帝的价值等同人的价值。

布洛赫沿袭了黑格尔，特别是费尔巴哈对"人与神的关系"的理解，他认为上帝是人的灵魂的乌托邦式的圆满实现，他是在现实性上尚未成型的人类本质的具体集中体现。刘小枫教授指出，布洛赫实际不过是在其乌托邦哲学的框架中把费尔巴哈的说法重述一遍而已。[③] 不过，我们看到布洛赫的重述有着特殊的意义所在。

首先布洛赫用"尚未意识"改造了黑格尔"自我意识"在宗教认识中的作用。在主体性哲学领域内，黑格尔把宗教作为自我意识的异化现象加以研究，宗教是人对于世界和自我的认识方式，布洛赫似乎并不想完全把世界置于自我意识之下，于是提出了模棱两可的"尚未意识"来理解人的生存状态。

---

① 参见黑格尔《黑格尔早期神学著作》，贺麟译，商务印书馆，1988 年。

② 参见费尔巴哈《基督教的本质》，荣振华译，商务印书馆，1984 年。

③ 参见刘小枫《走向十字架上的真——20 世纪基督教神学引论》，上海三联书店，1995 年，第 420 页。

由于“尚未意识”的存在，人的本质也变得不再静止，而是开放起来，进而布洛赫用“人的尚未”改造了费尔巴哈抽象的“人的本质”。人的本质是在形成之中的，人是开放的，而不是封闭的。上帝形象不是简单反映或投射人的抽象的已在的本质，而是包含着人的本质未来发展的潜力和可能。这与马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中对人的本质的理解有着相通之处，马克思批判费尔巴哈抽象的思考人的方法，“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和”①。由于社会时代的变化，社会关系也在变化，所以人的本质也是在发展变化的。更重要的是，马克思对人的分析更重视实践，他指出不仅人的认识基于实践，全部人类的社会生活在本质上也是实践的。马克思主义与以往哲学的根本区别在于不只是说明世界，更重要的是“改变世界”。马克思主义的实践性、革命性深刻吸引着布洛赫，他认为人都具有一种潜在的可能性，人的“未完成性”使得人永不满足、不断追求。

虽然布洛赫坚持马克思主义的立场，但对于马克思和恩格斯关于“宗教是人民的鸦片”之说法②，布洛赫给出了自己的观点。实际上，马恩并没有像启蒙学者那样，简单认为宗教完全是愚昧和欺骗的，他们认为早期基督教和现代工人运动一样，在其产生之时也是被压迫者的运动；不过，随着基督教与统治阶级的合流，它作为意识形态歪曲事实，成为安抚和欺骗受苦大众的统治工具。由于人们无法在现存社会中满足自己的梦想和愿望，转而到宗教中寻求慰藉，“宗教成为人民的鸦片”，阻碍了人们向前追求他的理想并获得真实的满足，有碍于人的现世觉醒和解放。布洛赫指出，马克思并不是看不到宗教的积极作用，传统的马克思主义宗教批评应该加以修改。他相信宗教遗产不仅没有力量枯竭，而且在一定意义上是不会枯竭耗尽的。他试图对基督思想传统与马克思思想进行综合改造，造就自己的乌托邦哲学，这就是把宗教盼望

① 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第1卷上，人民出版社，1972年，《关于费尔巴哈的提纲》，第18页。

② 参见马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》第1卷上，人民出版社，1972年，《黑格尔法哲学批判导言》，第2页。

与革命实践结合起来，正如他把德国革命领袖托马斯·闵采尔视为“革命神学家”，这恰可说明他自己在神学领域对自己的定位。

事实上，自马克思主义产生以来，基督教与马克思主义的对话从未中断过。特别是20世纪60年代晚期以来，以拉丁美洲解放神学为代表，基督教神学与马克思主义进行了富有意义的实质性对话[①]，更加凸显出布洛赫宗教理论的重要意义。不过，他却明确反对基督教的有神论，以乌托邦式的“无神论”视角解读有神论的基督教，从而发掘宗教遗产，用宗教资源补充和修改马克思主义。他指出，虽然随着现代思想的发展，“上帝死了”，但是宗教遗产却没有因为上帝之死而消失殆尽。以无神论重建基督教不是基督教外部的事情，恰恰是基督教内在逻辑发展的必然结果。布洛赫认为费尔巴哈所提出的人本主义的无神论是基督教发展的最后阶段。[②]

布洛赫在《希望原理》中指出犹太教及基督教是最高级的宗教，特别在基督教中上帝实体化人格化为人，从上帝形象到耶稣形象，反映了上帝从异化了的人类本质向人的自身的回归，随着神的人性化，最终无神论超越有神论，才真正保存了基督教的实质精神，即基督教的乌托邦内涵和人性内涵，这些都是非宗教的。正是在这个意义上，无神论才是《圣经》的实质。因此，他提出“只有无神论者才会是好的基督徒”。[③]

在《基督教中的无神论》中，布洛赫从这种“无神论”视角，对《圣经》作了重新解读。[④] 在布洛赫看来，《圣经》是多元的、矛盾的、谜一样的文本，对《圣经》的批评犹如“侦探工作”[⑤]。正如侦探小说的悬疑性和发现性，布洛赫用“侦探式”的方法试图透视《圣经》表象掩盖之下

---

① 参见奥尔森：《基督教神学思想史》，吴瑞诚、徐成德译，北京大学出版社，2003年，第648页。

② 参见刘小枫《走向十字架上的真——20世纪基督教神学引论》，上海三联书店，1995年。

③ E. Bloch: Atheismus im Christentum, Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bnden, Band 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. p.24.

④ 参阅 E. Bloch, "Atheismus im Christentum", *Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Band 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977。

⑤ E. Bloch, "Atheismus im Christentum", *Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden*, *Band 14*, *Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag*, 1977. *p*. 98.

的“真相”,实际在一定意义上,这已经是采用一种美学的文本批评方法。

首先他发现《圣经》是一个二元文本,其中体现了创世与救赎、创世与出埃及之间的对立原则。一方面,在《创世记》中,神是全知全能的,耶和华说:“要有光”,于是黑暗中出现了第一缕光线。但这个上帝是面向过去的上帝,封闭静止的神。而另一方面,在《出埃及记》中,上帝让摩西带领遭受奴役苦难的以色列人离开埃及,前往上帝应许的美好宽阔、流奶与蜜之地迦南。不是创世而是救赎,上帝在这里预示着弥赛亚的降临,他将带来一个全新的世界,这是面向未来的,开放活跃的神。这种二元对立是《圣经》的基本结构。其中布洛赫更看重出埃及之神所具有的未来性,认为这是《圣经》的价值所在。

其次,布洛赫从乌托邦维度重新评价了《圣经》中的形象,发掘了所谓“隐秘的《圣经》”,由之可以清楚看到《圣经》的乌托邦内涵。例如对于伊甸园中的巨蛇,一般认为它是诱使人类偷食禁果从而产生人类原罪的魔鬼撒旦形象,但是布洛赫指出正因为人吃了智慧树上的禁果才有了自我意识和善恶之感。他多次强调巨蛇诱使夏娃的说辞:吃了禁果,“你将如上帝一样”。这一撒旦形象是对空洞、专断的创世之神的挑战,他鼓励人们发现人类的神性潜力,不是顺从上帝,而是成为上帝。不过,这“隐秘的《圣经》”中闪烁的自由之光长久以来被人们抹杀了。布洛赫重新解读《圣经》,就是要剔除《圣经》的宗教表象,发现其中真正的乌托邦之光。

最后,与基督教往往从圣父圣子圣灵“三位一体”理解耶稣不同,布洛赫强调耶稣是现实的历史人物,拒绝对他做宗教的神秘观念的解释。正是耶稣的人性使他与摩西联系起来,而被钉在十字架上的耶稣痛苦地呼唤神,正如灾难中以色列人对弥赛亚的期盼。布洛赫认为在《圣经》中耶稣自称是“人之子”具有末世论的意义,其区别于称他为“神之子”所具有的宗教崇拜意味:

> “人之子”表明弥赛亚不仅仅是来自天堂的使命。与“神之子”相比,“人之子”显得谨慎无力,但实际上,它是所有称呼中最高的头衔,因为它意味着人们在获得终极的所向无敌的力量之前,

实际将有相当长的一段路要走。[1]

耶稣的形象不是上帝存在的确证，而是对上帝来临的期待，他引导着人们向不公正的现实挑战，直至最终建立人间天国。

布洛赫对神学的论述激发了以莫尔特曼为代表的基督教"希望神学"的回应，对基督教神学史产生了重要的影响。莫尔特曼的《希望神学》探讨了基督教希望的内涵，如死人复活、来临的上帝国，但是它更偏重给出希望神学的存在依据。他认为，基督教对未来的盼望和希望，不是指向一个空洞的未来，而是指向上帝所应许过的未来，其以耶稣在十字架受难为基础。与布洛赫对乌托邦的呼唤不同，莫尔特曼这里的"尚未"的未来是对上帝之国的盼望。莫尔特曼没有像以往神学以静态来看待上帝存在，而是从将来的角度看待这位上帝，在他看来上帝是一位"来临的上帝"，将来不是遥遥无期的"今后"，而是"来临"，上帝向我们走来，由耶稣基督的复临带来。[2]

同样强调耶稣十字架受难开启了新的时代的来临，布洛赫的无神论批判把耶稣看做是人，在他身上体现着人性完善发展的曲折之路，也是希望之路；但是神学家莫尔特曼则认为被钉在十字架上的耶稣就是上帝自己，耶稣基督是神性和人性的中介，上帝离弃他又让他复活，就是为了使人分有神性，看到上帝的无限力量。莫尔特曼说："我从不想继承布洛赫，也从不想成为他的追随者。……当布洛赫把近代无神论视为其希望的基础，并提出'没有无神论，弥赛亚主义就没有地盘'的命题时，我从上帝出发，这位上帝使被处死的基督从死复活，并使他成为世界未来的主。……在我看来，根植于圣经中的上帝见证的盼望才是重要的……在他那里是没有超验的超越，在我这里是带有超验的超越，在他那里是没有上帝的希望，在我这里是心怀上帝的希望。"[3]

---

① E. Bloch, "Atheismus im Christentum", *Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden*, *Band 14*, *Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag*, 1977. *p*. 191.

② 参阅莫尔特曼：《来临中的上帝——基督教末世论》，曾念粤译，上海三联书店，2006年，第21页。

③ 转引自刘小枫：《走向十字架上的真——20世纪基督教神学引论》，上海三联书店，1995年，第437页。

莫尔特曼作为真正的希望神学家,坚持上帝的存在,从而与布洛赫意义的希望神学论不同,正是在布洛赫坚持无神论立场上,两者根本区别开来。布洛赫在《希望原理》和《基督教中的无神论》中反复强调,基督教上帝观念的实质仅在于天国的乌托邦,这一乌托邦的前提恰是在其高处不存在上帝,没有谁在那里,也不曾有谁在那里。布洛赫把无神论看做是基督教的本质,显然无法被神学家们所接受,他们认为宗教在布洛赫那里已经失去了他的本色,蜕变为没有生命的马克思主义。但是布洛赫的无神论思想,更受到马克思主义者的批评,他们认为布洛赫的无神论不是真正的无神论,他把马克思主义理解为一种具有宗教色彩的乌托邦,试图在马克思主义中保留宗教遗产,而真正的马克思主义者是拒绝宗教的,因此布洛赫受到了正统马克思主义者的严厉批评。

也许这种布洛赫式的基督教无神论思想,既不被马克思主义者接受,也不被基督教接受,但是无疑两者都在布洛赫那里找到了各自的资源和立场,布洛赫就像一座桥梁,进一步促进了基督教和马克思主义者之间的沟通与对话,这恐怕是布洛赫对于今天的最大意义。

但是,不管怎样,布洛赫始终都是一个边缘人,一个独立思考者。无论是在民主德国还是在联邦德国,无论是在马克思主义研究领域还是在基督教神学研究领域,都是如此。他的乌托邦文艺理论、哲学使得他一生都在边缘上行走。他不从属于任何一个思想流派,也不依附任何一种政治势力。布洛赫认为思想是求知的“旅程”,生命不止,探索不止,92 岁双目失明的布洛赫仍坚持工作,直到 1977 年夏天全集问世,才溘然长逝。经历了 19 世纪末到 20 世纪 70 年代的风云变幻,像他这样博学多才、有宏大而连贯的思想体系的哲学家恐怕是再也难以发现了。

五　走向交往诗学

仔细算起来,哈贝马斯(Jürgen Habermas,1929—　)虽然早在 20 世纪 50 年代末就已崭露头角,但由于种种原因,他并不是“少年得志”,倒是有些“大器晚成”。直到 20 世纪 70 年代后期,哈贝马斯作为

一位哲学家、社会理论家的地位才真正确立起来。1994 年，哈贝马斯正式退休，德国的重要刊物和报纸纷纷予以报道，至此，他最终被供奉到了德国哲学思想史的伟人祠当中。今天，哈贝马斯已不仅仅被看做是法兰克福学派的一面旗帜，更被广泛认为是德国当代哲学思想的一面旗帜。

1929 年 6 月 18 日，哈贝马斯于出生在杜塞尔多夫边上的小镇古姆斯巴赫，并在那里长大。他在家庭中受到了良好的教育，养成了严谨的作风和生活习惯。1949—1954 年在哥廷根、苏黎世和波恩上大学，学习了哲学、历史学、心理学、文学和经济学等。1954 年以论文《绝对性和历史性——论谢林思想中的矛盾》在波恩大学获得了哲学博士学位。1956 年进入法兰克福社会研究所，并担任阿多诺的助手，在此期间，他认真研习了法兰克福学派的经典著作，撰写教授资格论文《公共领域的结构转型》。1960 年师从阿本德洛特（Wolfgang Abendroth）教授在马堡大学通过教授资格论文答辩，获得教授资格。1962 年就任海德堡大学哲学副教授，1964 年就任法兰克福大学哲学和社会学教授。1971—1980 年担任马克斯·普朗克学会生活世界研究所所长，1983 年重回法兰克福大学执教，任哲学教授，直至 1994 年荣休。

哈贝马斯自进入法兰克福大学社会研究所开始涉猎学术研究之时，便以思想活跃、政治激进而著称于世。他通过跨学科的研究方法，对不同的思想领域（包括德国传统形而上学、社会理论以及英美语言哲学特别是美国的语用学）进行了深入的研究；通过历史分析和社会分析，对西方思想史，特别是法兰克福学派自身的思想历史进行了清理和批判，并在此基础上建立起了自成一说的"交往行为理论"。不容否认，"交往行为理论"作为一种后马克思主义学说，的确存在着普遍主义、折中主义以及西方中心主义等问题，需要我们做深入的分析和批判。但哈贝马斯把经典马克思主义学说与晚期资本主义社会实践结合起来的尝试，无论如何都值得我们予以认真关注。

哈贝马斯的思想特色主要表现为以下几个方面：首先是论战性。哈贝马斯进入学术领域后，便不断向各种不同的思想流派和代表人物提出挑战，掀起了一场又一场的学术论争。值得重视的有：与波普尔、伽达默尔等的方法论之争；与福柯、德里达等的现代性/后现代性之争；

与亨利希的形而上学之争；与诺尔特等的历史学之争；与鲁曼的社会理论之争；与罗尔斯的规范民主之争；与斯洛特迪杰克的基因技术之争以及与德国总理施罗德的第三条道路之争等。

其次是综合性。哈贝马斯是一位杰出的综合大师，他把康德的“综合”范畴运用得炉火纯青。他在不同的思想路线、理论范畴之间纵横捭阖，在把它们有机结合起来的基础上加以超越，比如，对于马克思主义与精神分析的综合、对于德国唯心主义哲学传统与美国实用主义哲学传统的综合、对于哲学先验主义与哲学经验主义的综合等。

再者是体系性。有学者认为，哈贝马斯是 20 世纪最后一位“黑格尔意义上的体系哲学家”。的确，哈贝马斯十分重视自身理论体系的构建。长期以来，他从方法论、认识论、语言哲学、社会学、美学、政治学、法学等不同的角度，逐步建立和完善了自己的交往行为理论体系，试图从规范的角度对马克思主义，特别是法兰克福学派的批判理论加以系统重建。

最后还有实践性。哈贝马斯虽然是一位学院派思想家，但十分看重自身思想的实践性，始终强调要把理论付诸实践。从 1968 年积极投身“学生运动”开始，哈贝马斯在德国的政治实践领域一直都发挥着巨大的影响力。在 1998 年德国大选中，哈贝马斯更是在关键时刻挺身而出，为社会民主党大造舆论，提供理论支持。此外，自 20 世纪 80 年代起，哈贝马斯就率领自己的弟子，与以时任黑森州环境部长的菲舍尔为代表的一批政治家组成“政治俱乐部”，定期举办政治沙龙，从政治哲学的高度讨论重大内政与外交问题，为菲舍尔的外交政策奠定了学理基础。后来菲舍尔关于欧盟改革的一揽子建议，与哈贝马斯的话语政治模式之间就存在着一定的内在联系。

哈贝马斯著述之丰富，实在出乎我们的想象。可以说，几乎每一两年，他就有重要著作问世，这些作品完整地描画了他的思想发展轨迹，构成了一个严整紧密的系统，并对哲学乃至整个社会科学领域产生重大影响。无怪乎，曾有人不无感慨地评论道，哈贝马斯每一本著作的出版都可算是哲学界的一件大事。通过他不同时期的作品，我们大致可以将哈贝马斯的思想历程分为四个时期。1953—1961 年为前学术期，

以完成于这一时期的《公共领域的结构转型》为主要代表。1962—1980为前交往期,代表作有《理论与实践》(1963)、《社会科学的逻辑》(1967/1970)、《认识与兴趣》(1968)、《科学和技术作为意识形态》(1968)、《重建历史唯物主义》(1976)等。1981—1989年为交往期,主要著作有《交往行为理论》(1981)、《交往行为理论的准备和补充》(1984)、《现代性的哲学话语》(1985)、《后形而上学思想》(1988)等,这是他的理论集大成的时期,也是他不断改进和调整自己思路的时期。1989年以后为后交往期,著作以政治哲学(法哲学)为主,其中《在事实与规范之间》(1992)影响最大,另外还有《包容他者》(1996)、《后民族结构》(1998)、《真理与论证》(2000)、《自然主义与宗教》(2005)等。

哈贝马斯堪称是一位百科全书式的学者,依靠着广阔的知识背景(德国唯心主义哲学、马克思主义、弗洛伊德的精神分析学说、语言分析学派、解释学、现象学、德国社会理论等),在吸收前辈学者知识成果的同时,也对它们提出了批判和改造,提出了自己一系列独特的理论见解。

1. 文学公共领域

对于文艺问题,哈贝马斯有着自己的思索。概而言之,他的核心关键词就是"文学公共领域"。在开始讨论文学在公共领域中的地位和功能之前,我们所遇到的一个问题是,何谓公共领域?只有在解释清楚公共领域这个概念之后,我们才有可能理解哈贝马斯所说的文学公共领域概念的具体内涵和意义。哈贝马斯在教授资格论文《公共领域的结构转型》中,对公共领域概念作了较为详尽且集中的阐释。在他看来,所谓公共领域,无疑是相对于私人领域而言的。因此,"公"与"私"的划分应该说是理解公共领域的一个基本前提,或者说,是公共领域得以出现的一个基本前提。

哈贝马斯认为,"公"和"私"这两个范畴早在古希腊时期就已经出现,当时,自由民所共有的公共领域"koine"和每个人所特有的私人领域"idia"之间已经划分得很明确。在古希腊人看来,公共领域是自由王国和永恒王国,私人领域则是属于必然王国和瞬间王国,二者之间形

成了鲜明的对照。但是,就作为一个生活空间和思想范畴而言,公共领域直到文艺复兴时期才发挥出了它应有的规范作用,这一规范作用一直延续到今天,尽管中间一度被人为地削弱,但并未真正中断。值得指出的是,公共领域作为一个思想范畴,其功能主要集中在思想史上。对于公共领域的分析,实际上既是一种社会结构的分析,也是一种意识形态批判。

在哈贝马斯看来,从古到今,历史上共出现过三种不同的公共领域,一种是古希腊时期的公共领域,这是公共领域的雏形,因为它尚未形成一定的约束力。重要的是后来出现的两种公共领域:其一是封建社会的代表型公共领域;其二是资本主义社会的市民公共领域。由代表型公共领域向市民公共领域的转变,不仅标志着现代社会的出现,更标志着现代性的萌芽和发展。也正是从这个意义上讲,对公共领域概念的分析,实际上成了现代性研究的一个入口。①

哈贝马斯认为,无论是作为一个政治范畴、社会范畴,还是一个思想范畴,公共领域必定有其特定的文化机制作为载体。三种不同类型的公共领域,各自的文化机制也迥然不同。由于哈贝马斯分析的重点落在代表型公共领域与市民公共领域上,因此,我们也循着这两种公共领域与文化的关系来考察他对文学公共领域的理解。

首先来看代表型公共领域。所谓代表型公共领域指的不是一个社会范畴,而是一种社会地位的标志:封建领主的地位的标志,或者是一种特权的标志。在代表型公共领域中,"公"和"私"的关系比较微妙,大公不是无私,而是大私,"公"和"私"由高度对立走向了高度统一,且是无中介的统一。"朕即国家",即是对"代表型公共领域"的最好说明。代表型公共领域的文化机制体现在节日与教会中。封建社会中的节日与古希腊城邦的公共竞技存在着根本的区别。节日,由于其象征性和神圣意味,并不是每个人都能参加的,而是归属于某个社会阶层的特权。因此,哈贝马斯指出,代表型公共领域的出现和发展,是和某个

---

① 参阅 Habermas, *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Fránkfurt am Main, 1990, 中译本《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,学林出版社,1999 年。

人的一些特殊标志密切相关的，比如权力象征物、行为举止以及修辞方式等。代表型公共领域的另一个重要文化机制是教会。中世纪是一个神学意识形态占据主导地位的社会，教会不光是一种神圣组织，也是一种基本的社会组织。王权和神权的合一，是中世纪国家和社会合一的表现。作为"代表型公共领域"的文化机制，教会的作用要远远大于宫廷，而且它还被比较完整地保存了下来，从而对现代市民公共领域产生了不容低估的影响，直到今天它还依然在一定程度上主宰着人们的生活方式和思维方式。

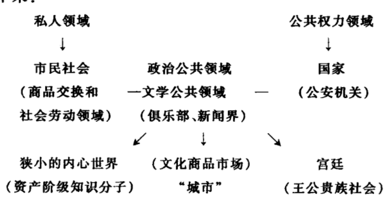
从时间上讲，代表型公共领域在15世纪法国勃艮第宫廷中到达了它的成熟和极致。但是，也正是从那以后，在代表型公共领域的内部却渐渐出现了一些变化。导致这种变化的一个主要动力不是别的，而是文化，即意大利北部资本主义萌芽时期的贵族文化。这种贵族文化深刻地推动和催化了代表型公共领域的发展，其根本动因在于它吸收了带有人文主义精神的资产阶级文化。从这个意义上看，人文主义才是代表型公共领域发生变化的真正催化剂，它不仅改造了宫廷，而且也对教会产生了革命性的影响。没有人文主义，恐怕就谈不上有现代社会的出现，更谈不上市民公共领域的形成。因此，哈贝马斯把人文主义和市场经济、民主运动并列为现代性的三大支柱，是有其充分理由的。今天，我们在对中国文化现代性问题进行反思之时，应该对这种观点予以特别的关注。

市民阶级公共领域的出现，是公共领域概念史上的一个大革命。根据哈贝马斯的理解，市民阶级公共领域首先可以理解为一个由私人集合而成的公众的领域；但私人随即就要求这一受上层控制的公共领域反对公共权力自身，以便就基本上属于私人，但仍然具有公共性质的商品交换和社会劳动领域中的一般交换规则同公共权力展开讨论。[①] 按照哈贝马斯的理解，市民公共领域的一个特殊之处就在于它建立起了一块文学公共领域。这个特殊的公共领域是哈贝马斯文学概念的一个独创。为了便于我们形象地认识市民公共领域的结构，并把握文学

---

① 参阅 Habermas, *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Frankfurt am Main, 1990, p. 86。

公共领域在其中所处的地位,我们不妨把哈贝马斯给出的有关图式[①]引录下来:



从这幅图上我们清楚地看到,文学在其中占据着中介地位。它不仅是私人领域与公共领域之间的中间地带,也是政治公共领域的前身,更是代表型公共领域向市民公共领域过渡的一个中介。通过文学公共领域的创建,私人领域向公共权力领域发起了寻求自身权力的呼声,并为一种讨论的展开提供了可能。

与代表型公共领域不同,市民公共领域的文化机制主要有三个:咖啡馆、沙龙和(语言)文学团体。之所以要展开对这三种文化机制的考察,乃是在于文学的中介作用在它们之上表现得一清二楚。

作为一种现代因素,沙龙最初出现在18世纪。其典型特征是,毫无经济生产能力和政治影响能力的城市贵族和诸多作家、艺术家、科学家在其中联手活动,共同讨论他们所关心的问题,包括社会问题和思想问题。沙龙的出现,打破了宫廷对思想、文学和艺术等的控制,使得文学艺术由国王的专有品变成了公众的共有物。这样,公众的意识才能透过文学的讨论传达出己身的政治诉求,那么,文学公共领域也就能够慢慢地向政治公共领域转变。

咖啡馆同样也是一个现代文化机制。据考证,第一家咖啡馆出现在17世纪中叶,到了18世纪初,仅伦敦就已有三千多家咖啡馆,每一家都有自己的常客,其中,作家是核心人物,比如,英国文学史上的众多

① 参阅 Habermas, *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Frankfurt am Main, 1990, p. 89。

知名作家当年都是咖啡馆的常客，有一些甚至就是在咖啡馆里出的名，像我们所熟知的德莱登（J. Dryden）、艾迪生（J. Addison）、弥尔顿（J. Milton）等都是如此。

文学在咖啡馆和沙龙中获得了合法性，也就标志着市民公共领域取得了合法性。在沙龙和咖啡馆里，知识分子和贵族走到了一起，这也就表明贵族已经走出了他们的庄园，进入新兴的社会，成为社会的组成部分。沙龙和咖啡馆中围绕着文学和艺术所展开的讨论很快就开始了迅速的转变，变成了关于经济和政治的讨论。毫无疑问，文学和艺术在咖啡馆和沙龙中所引发的思想革命和观念革新，很快就会成为社会革命的导火索。因此，哈贝马斯指出，咖啡馆和沙龙作为一种文化机制，具有强大的社会功能，它们首先是文学批评中心，但最终还是政治批评中心。正是在此种批评过程中，作为现代社会中间力量的中产阶级——市民阶层形成了。如果说咖啡馆和沙龙是英国和法国的文化机制，（语言）文学团体则是德国的文化机制。鉴于它与前两者在本质上的一致性，在此也就不加赘述了。

文学和艺术作为公共领域的文化机制所发挥的是一种中介作用，即文学公共领域是代表型公共领域向市民公共领域转变的中介。为了说明文学公共领域的这一中介作用，哈贝马斯选择了歌德的《威廉·麦斯特》（*Wilhelm Meister*）作为范本加以解读。[①] 哈贝马斯认为，歌德的《威廉·麦斯特》这部小说可以说是对代表型公共领域向市民公共领域转型的集中描述，或者说，是公共领域在德国发生现代转型的实录。

按照哈贝马斯的理解，威廉和他的表弟分别是代表型公共领域和市民公共领域的代表。他们之间的冲突不是个人冲突，而是两个世界、两个阶级、两种思想观念的冲突，当然更是两种公共领域的冲突。作为代表型公共领域的信奉者和捍卫者，威廉声称和他的表弟势不两立，要和他所代表的市民生活世界一刀两断，在致表弟的信中，威廉写道：

一个平民只能去做事，以最大的辛苦培育他的精神；他尽可如

---

① 参阅 Habermas, *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Frankfurt am Main, 1990, pp. 67-69。

> 心所愿地去做，但他却失去了个性。至于贵族，因为他与最高贵的人们往来，使自己具有一种高贵的仪表就成了他的义务；并且因为，没有门户对于他是关闭的，所以这仪表就成了最自由的仪表，又因为无论在官廷里或在军队里他都必须保持他的人格，所以他就有理由尊重人格，并且让人看见他确实尊重人格。[①]

在威廉看来，贵族是权威的代表，其权威表现在有教养的个性当中。哈贝马斯对这封信的解读很有启发意义。他认为，歌德本来是想把传统的公众代表意义再次赋予公共领域里的人物，可是，这种公共领域中的人物的含义在当日已变得模糊起来。贵族成了一种托辞，它所代表的实际上已经不是封建贵族，而是集中体现在德国古典文学新人文主义中的市民阶级观念。这点从威廉所追求的个性当中可以得到证明。因为个性属于市民阶级，人格才是贵族所看重的。

威廉告诉他的表弟说他想成为一个公共领域里的人物，到广阔天地里去大干一番。然而，他忘记了一点，他毕竟不是一个真正的贵族，现实中已经没有什么真正的贵族，或者说现实社会已经不需要什么贵族了。但是，不识时务的威廉以为只要对现实采取熟视无睹的态度，就可以把自己的正式身份抛开。为了满足自己想成为贵族的野心，威廉找到了舞台作为现实的替代物。

可是，正如我们前文所说，此时此刻，戏剧的观众组成已经发生了彻底的变化，作为市民公共领域的代表，他们对代表型公共领域已经不感兴趣了，这就注定威廉的舞台表演以失败告终。哈贝马斯将威廉失败的原因言简意赅地归纳为："威廉这样做，和市民公共领域显得格格不入，因为此时此刻，市民公共领域已经占据了舞台。"[②]透过哈贝马斯对《威廉·麦斯特》的解读，我们在代表性公共领域到市民公共领域的转型过程中，文学（艺术）发挥了思想革命与精神解放的中介作用，从根底上促成了转型的成功。这对我们理解作为审美话语的文学在公共领域中的地位和功能有很大的帮助。

---

① Habermas, *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Frankfurt am Main, 1990, p. 68.

② Ibid., p. 69.

2. 文类的边界

文学除了是一种审美话语之外，它还是生活世界中的一种话语形式，那么，我们应该如何看待它与同处一个系统的哲学以及科学之间的关系呢？在哈贝马斯看来，文学、哲学、科学三者之间，应该相互打通，以做综合研究。这个观点同他跨学科研究的主张是完全相符的。其实，打通文学话语和哲学、科学等话语体系之间的联系，进而加以综合，这在国际思想界已是一种非常普遍的做法。由于现代学科的不断分化，文学和哲学、科学之间的关系，不再是从前那种不相往来的情形，相反的，它们之间开始了主动的相互靠拢。这种状况导致了哲学家、科学家与文学家之间的界限越来越模糊，也越来越难以确定。正如哈贝马斯所说，作为法学家的萨维尼，作为史学家的布克哈特，作为心理学家的弗洛伊德，以及作为哲学家的阿多诺等，同时也都是伟大的作家。而且，他们作为科学家或者哲学家的身份与他们作为作家的身份，在相互之间并不冲突，反而相得益彰。当然，这种综合性的影响不仅走出了单一学科的界限，还呈现出了跨学科的趋势。①

理论上所出现的这种学科间的整合趋势，在现实中已广泛为人们所接受，并逐渐成为一种共识。仅以德国为例，哈贝马斯指出，现实中企图再把专业书籍和文学作品进行泾渭分明的区分已经变得不足取了。德国最大的报纸《法兰克福汇报》就是最好的例子。在《法兰克福汇报》中，文艺副刊上原本只能够刊登纯文学作品，但是现在的趋势是，大量的哲学家著作开始涉足此地带，甚而形成风潮。哈贝马斯对此这种做法并不斥责，相反的，他把这视为一种大胆的尝试，或者从某种角度来看，更像是一次大胆的挑战，它所挑战的也许不仅仅是学科和文类之间的差别问题，还是一种传统的思维方式。

学科的分类本来是不言而喻的，文类之间的融合也是如此。看一看西方思想史，我们不难发现，几乎所有的大家都是跨文类的。但是，

---

① 参阅马丁·杰伊《法兰克福学派史》，单世联译，广东人民出版社，1996 年。

哈贝马斯方法论的一个突出特点是在强调跨学科的同时，又极力反对文类的不确定性。或者可以说，哈贝马斯坚持的跨学科研究方法，与后现代主义彻底模糊学科界限的“文类的不确定性”有着本质的区别。因为，哈贝马斯认为，跨文类并不等于抹杀文类。文类之间的界限不仅是合理的也是必要的，没有文类的划分，就没有现代学术机制的建立和完善，更谈不上现在我们所看到的现代学术成就。从这个意义上看，学科分类不但无可厚非，而且还必须继续予以保留和完善，这就像社会分化不仅不能被取缔，反而必须继续进行并推向深入一样。

就文学和哲学、科学的文类差别而言，哈贝马斯认为，言语行为在文学文本中所失去的力量，却在日常交往实践中保存了下来。在日常交往实践中，言语行为的活动领域不是虚构的世界，而是具体的行为语境。参与者不是要去试图了解它，而必须是去熟悉它，并且这种熟悉所采取的姿态，不能是置身其外，只能是亲临其境。在文学文本中，言语行为的目的是让人接受，读者在接受过程中虽然和文本世界有了一定的联系，但并没有完全被文本所吞没，甚至可能因此而与文本疏远开来，这和布莱希特所说的陌生化概念有相近之处。

从言语行为的有效性要求来看，哈贝马斯认为，哲学文本、科学文本等作为日常生活中的应用文所要求的有效性包括：陈述的真实性、规范的正确性、表达的真诚性以及价值的优先性。[①] 这些要求既针对言语者，也面向接受者提出；双方只要有一方不满足这些要求，交往就无法实现，文本也就变得不可理解。相反，文学文本虽然也要求具备这样一些有效性，但它们只适用于文本中的人物形象，对读者没有约束力；这就是说，读者即使不能满足这些有效性要求，他也同样可以和文本之间建立起一种交往关系。因此，哈贝马斯认为，文学言语行为和哲学、科学等言语行为之间的不同之处，就在于它不具备以言表意的力量：

> 叙事内容在意义和价值上的内在联系，只对小说的人物形象，

① Habermas, "Philosophie und Wissenschaft als Literarur", *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main, 1992, pp. 261-262.《哲学和科学作为文学》，见中译本《后形而上学思想》，曹卫东等译，译林出版社，2001年。

第三人称以及转变成第三人称的人物形象有效，对于真正的读者则没有什么价值。[1]

哈贝马斯反对文类的不确定性有其具体的对象，即他针对的后现代主义者。哈贝马斯与法国后现代主义者（后结构主义者）之间在文学问题上就确定性与不确定性所展开的争论，实际上是他们之间的现代性论争中的一个部分。后现代主义的文类不确定性论调，与哈贝马斯强调的文类之间存在的起码界限有着根本的不同，二者不能混同。哈贝马斯坚持文类之间的基本界限，矛头实际上针对的是文化中心主义。文类的不确定，意味着文类之间毫无差别的彻底统一。这一全然不顾事物之间差别、将一切事物整齐划一的做法实际上是理性中心主义作怪的表现。

理性中心主义恰恰是哈贝马斯所要彻底破除的。哈贝马斯的理性观，一言以蔽之，就是打破理性中心主义，建立理性交往主义。所谓理性交往主义，指的是在承认理性分化的基础上强调理性的统一性，或者说，在肯定理性差异性的前提之下研究理性的统一性。后现代主义的问题就出在要抹杀文类的差异性，而单纯只谈文类的统一性。具体而言，就文学与科学、哲学的关系来看，后现代主义者在颠覆哲学中心地位的同时，想把文学立为新的中心，这样一来，文学就成了哲学的替代物。于是，在后现代主义者那里，文学哲学化和哲学文学化的呼声震耳欲聋。

为了说明文类不确定性概念所存在的错误和可能会引发的混乱，哈贝马斯还采取了以其人之道，还治其人之身的办法。他选择了意大利著名的后现代作家卡尔维诺的作品《寒冬夜行人》做文本解读。哈贝马斯认为，小说中的译者玛拉纳（Marana）这个人物形象一边制造出弗兰纳瑞（Flannery）小说的日译本，一边又悄悄地告诉读者这些译本是伪造的。因此，在文学作品中，“真”和“假”的决定权在作者手中，读者无法决定，而“一旦作者允许读者自行判断弗兰纳瑞对卢德米娜所

---

[1] Habermas, "Philosophie und Wissenschaft als Literarur", *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main, 1992, pp. 261-262.

说的一切，以及卢德米娜回答弗兰纳瑞的内容是否属实，那么，他就放弃了一个文学作者的独立地位——结果他所创作出来的就是另一种文本"[1]。

所以，哈贝马斯强调文类的确定性和差异性，一方面是要捍卫文学的自律性，另一方面则是反对把文学中心化。他认为，哲学的确从它所取代的神学的神圣位置上走了下来，但我们不能再把文学放到哲学曾经占据的位置上。我们也不需要这样一个哲学的替代物。哲学中心地位的瓦解，为各学科之间的平等对话创造了条件，学科间的规范必须由各学科共同商讨建立，而不能由某个学科给出。这是哈贝马斯跨学科方法论的核心思想。这样看来，哈贝马斯的跨学科方法论思想，可以进一步概括为反对学科相对主义和学科中心主义。这和他反对文化相对主义和文化客观主义是相一致的，同时，也是他反对思想史上的主观主义和客观主义的一种表现形式。哈贝马斯所主张的跨学科的方法论可以概括为学科交往主义，这当然是他的交往理性的一种具体运用。

因此，哈贝马斯通过对文类不确定的尖锐的批判，明确了自己的现代性设计与后现代主义的反现代性设计之间的区别。当然，哈贝马斯的矛头虽然指向的是后现代主义者，但他可能没有想到，并非所有的后现代主义者都像法国的后现代主义者那样，极端地主张文类的不确定性，并且热衷于文学中心主义。起码，为我们所熟悉的理查德·罗蒂就不是这样。在很大程度上，我们可以发现，哈贝马斯和罗蒂的观点竟然是十分默契的，虽然他们所捍卫的现代性模式相去甚远，但是他们对待学科话语的态度却是基本一致的。

3. 审美中介论

哈贝马斯对审美（以文学为表征）在文化现代性中功能的论述并不局限于功能论层面，却有着更多本体论的味道，即力求阐明审美就其

---

① Habermas, "Philosophie und Wissenschaft als Literarur", *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main, 1992, pp. 261-262.

社会本质而言究竟是什么。如果说他对文学作为一种审美话语在公共领域中的定义是对审美内在本质的一种确定的话，那么，他对文学在整个文化现代性中的定义，则可以称为其外在本质的具体显现。无论是就其内在本质而言，还是就其社会本质而言，文学在公共领域中所发挥的都是一种中介的作用。这是哈贝马斯在进一步阐明文学（艺术）功能时，首先指出的一点，也是其审美中介论的核心观念。

关于文学（艺术）在公共领域范畴内的中介作用，我们在前面已有论述，现在我们着重来看文学（艺术）在文化现代性范畴内的中介作用。从文化现代性的角度来看，文学（艺术）首先是个体之间的一种中介形式。它成了个体与个体、个体与他者、个体与共同体之间建立交往关系的一种行之有效的中介手段，也就是说，文学（艺术）为个体建立起了一系列的主体间性关系，使得个体能够在这些关系当中确立自己的地位，进而通过这些关系构筑起整个社会体系。

就个体与（自我）个体而言，文学（艺术）帮助个体建立起自己的主体性，明确个体在面对他者时的自我认同。这是文学（艺术）作为中介的基础作用，没有主体性，也就没有主体间性；主体性的确立为主体间性奠定了基础。哈贝马斯认为，在中世纪公私不分的情况下，文学（艺术）也成了“大公无私”的东西，成了国王的专有品，其作用是供王公贵族应酬和消遣。文学（艺术）的活动场所仅限于宫廷。

资产阶级革命之后，宫廷失去了中心地位，文学也从宫廷走了出来，进入初具雏形的市民阶级公共领域当中，由“大公无私”之物变成了真正的私人之物，文学（艺术）活动成了真正的个体活动。个人基本上是在文学（艺术）的创作和接受过程中确立起自己的身份和地位的：

> 在小家庭的私人领域中，私人甚至还认为自己独立于其经济活动的社会领域之外——并且还认为自己是相互能够保持纯粹人性关系的人。当时的文学形式是书信。18世纪被称为书信世纪并非偶然；写信使个体的主体性表现了出来……到了感伤时代，书信内容不再是“冰冷的信息”，而是心灵的倾吐。如果不得已提到冰冷的信息，则需要予以道歉。用当时的行话来说，书信是心灵的

复制和探访；书信中充满了作者的血和泪。[①]

这段话有两点值得重视，首先，文学（艺术）帮助私人确立了一个真正属于私人的领域，这个领域是众多私人领域当中的一个，并且和其他私人领域之间保持着相对的独立性；其次，文学（艺术）帮助个体在私人领域中确立起自我意识，使个体意识到自己是私人领域的主人，个体应当把注意力集中在属于自己的私人领域当中，集中到自我身上。一句话，个体应当有自己的主体性。书信作为一种特殊的文学（艺术）形式，可以说是能够帮助个体确立自我认同的最有效的手段。

但是，个体的自我认同绝不仅仅局限于建立自我的主体性，以及捍卫属于自己的私人领域上。与这种封闭的诉求正相反，真正意义上的个体的自我认同应该是双向的，其中不仅包括自我与自我的认同，同时也包括自我与他者的认同。个体永远都处于这样一种双重关系中——既自我关怀，又关涉别人。自我关怀的目的是为了关涉他者，关涉他者反过来又加强了自我关怀。因此，即便是最最内在的私人主体性也都与他者和公众相联系。自我与他者的关系，正是私人领域和公共领域关系的一种转化。

当然，个体关涉他者并不是通过揭露他者的隐私而实现的，相反，是通过披露自己的隐私而与他者发生关系的。就文学（艺术）而言，它们虽然表现的是个体的内心世界，但其目的不是要做自我欣赏，而是要在自我表现的过程中让他者参与到自我的意识活动之中。因此，"日记变成了一种写给寄信人的书信；第一人称小说则可以说是讲给收信人听的独白"[②]。按照哈贝马斯的理解，我们根据书信和日记这种极端私人性的写作，以及其中所透露出来的直接或间接与公众相关的主体性，可以很好地来解释18世纪典型的文学类型以及真正的文学成就的起源，诸如市民小说、传记形式的心理描写等。从这个意义上来讲，可以说并没有什么真正的私人写作，写作永远都是公共的，所谓私人写作不过是一种错误的意识形态。

---

① Habermas, "Strukturwandel der Oeffentichkeit", *Frankfurt am Main*, 1990, p. 113.

② Ibid., pp. 114-115.

作者、作品以及读者之间的关系变成了内心对人性、自我认识以及同那些对自己深感兴趣的私人相互之间的亲密关系。通过写作，私人进入了公共领域；通过阅读，私人也进入了公共领域：文学（艺术）作为中介形式所挑起的一边是私人性，另一边则是公共性。它们相互依赖，私人个体的主体性和公众性不但在现实中密切相关，在文学中更是紧密地联系到了一起。“一方面，满腔热情的读者重温文学作品中所表现出来的私人关系；他们根据实际经验来充实虚构的私人空间，并且用虚构的私人空间来检验实际经验。另一方面，最初靠文学传达的私人空间，亦即具有文学表现能力的主体性，在事实上已经变成了拥有广泛读者的文学；同时，组成公众的私人就所阅读到的内容一同展开讨论，把它们带进共同推动向前的启蒙过程当中。”[①]依靠文学（艺术），他们组成了公众，又在公共领域当中建立起以文学讨论为主的公共领域；通过文学讨论，他们实现了自我启蒙和公共启蒙，对私人领域的主体性和公共领域的主体间性都有了清楚的认识。

因此，文学（艺术）实际上发挥的是一种交往理性的作用，审美中介论最后推导出来的艺术的本质是交往，哈贝马斯通过对席勒的批评表达了这一观点。[②] 哈贝马斯认为，席勒的《审美教育书简》是现代性审美批判的第一部纲领性文件。席勒用康德哲学的概念来重新诊断现代性，认为要想挽救内部已经四分五裂的现代性，就必须设计出一整套的审美乌托邦计划，从而赋予艺术一种全面的社会革命作用。这种社会革命作用就是团结的作用，整合的作用，其目的是把社会重新整合起来。在这个时候，艺术实际上已经变成了宗教的替代品，必须发挥出它应有的凝聚力。因此，在席勒那里，艺术被看做是一种深入到人的主体间性关系中的“中介形式”，艺术就是一种潜在的交往理性，在未来的审美王国里一定能够付诸实现：

艺术本身就是通过教化使人达到真正的政治自由的中介。教

---

① Habermas, “Strukturwandel der Oeffentichkeit”, *Frankfurt am Main*, 1990, pp. 116-120.

② 参阅 Habermas, “Der Philosophische Diskurs der Moderne”, *Frankfurt am Main*, 1985, pp. 259-264，中译本《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，译林出版社，2004 年。

> 化过程与个体无关，涉及的是民族的集体生活语境……艺术要想能够完成使分裂的现代性统一起来的历史使命，就不应死抓住个体不放，而必须对个体参与其中的生活形式加以转化。所以席勒强调艺术应发挥交往、建立同感和团结的力量，即强调艺术的公共特征。[①]

艺术之所以能够担当教化的中介和交往的中介，是因为艺术能够产生出一种中和的心境，其中，人的心灵既不受物质也不受道德的强制，但却以这两种方式进行活动，这就给社会提供了一种整体性的特征。在物质的支配下，世界处于分裂状态；在道德的支配下，世界也同样难以完整地显现出来，只有在艺术的主宰下，世界才能被完整地呈现出来，同时，社会也才能够稳步地前进。

艺术之所以能够推动社会健康地前进，其主要原因就在于，它在社会中建立一种调和机制。这是一种特殊的社会机制。它是由审美的创造活动建立起来的游戏和假象的王国。在这个王国里，审美使人从一切关系的枷锁当中解放了出来，摆脱了一切强制，实现了真正的自由，亦即实现了人的真正解放：

> 一切其他的表象形式都会分裂社会，因为它们不是完全和个别成员的私人感受发生关系，就是完全和个别成员的私人本质发生关系，因而也就同人与人之间的差别发生关系，唯独美的中介能够使社会统一起来，因为它同所有成员的共同点发生关系。[②]

席勒当时还不可能通过正面的论述，来界定审美作为交往中介的具体形态。他通过对主体间性的两种对立的变形，即个人化和大众化来确立主体间性的理想形态。这就是说，主体间性的理想形态应当处于个人化和大众化之间，是二者的统一，而非二者的对立。哈贝马斯基本上接受了席勒所确立的这种主体间性的理想形态，并在社会理论层面上使之得以进一步的具体化。用哈贝马斯的说法，主体间性就是个

---

① Habermas, "Der Philosophische Diskurs der Moderne", *Frankfurt am Main*, 1985, p. 59.

② Ibid., p. 63.

体在保持个体化的基础上的社会化和在社会化基础上的个体化。①

审美乌托邦的建立有一个致命的错误倾向，那就是把整个生活世界审美化了，它所带来的严重后果是，把现代性由一种片面性推向了另外一种新的片面性。总而言之，泛审美化的最终结局，依然还是工具理性统治。因此，在理解席勒的审美现代性时必须清楚地认识到，席勒的目的不是要用生活世界的审美化对抗道德世界和自然世界的工具化，而是要求把审美现代性统合到整个文化现代性当中，进行一场彻底的交往理性革命。

从文化现代性的设计来看，审美乌托邦的建立隐藏着这样一种观念，即科学、道德和艺术等作为现代世界的文化机制和文化价值领域，都有其相对独立的规律和特质。现代性在任何一个领域当中都应当得以完整的体现和全面的展开。任何领域的相对萎缩和相对膨胀，都表明现代性的失误和危机。需要强调的一点是，在哈贝马斯看来，三个领域之间尽管需要维持一种平等的协调关系，但审美现代性在历史上和现实中都具有某种优先性。从历史上看，强调审美现代性的优先性是为了补偿其发展的相对不足；而在现实当中，审美现代性的优先性，则是因为它能够拉动文化现代性的快速发展。

六　为"商品审美"祛魅

也许是法兰克福学派的思想光辉无比耀眼，以至于遮掩了其他马克思主义者，国内研究界对于法兰克福学派以外的德国马克思主义者知之不详。其中，值得一道的是沃尔夫冈·弗里茨·豪格（Wolfgang Fritz Haug）。早在上世纪 70 年代，他就以"商品审美"（Warensthetik）概念而获得广泛的学术声名，然而国内研究界至今仍鲜见关于他的只言片语。

---

① 参阅 Habermas, *Individuierung durch Vergesellschaftung*. Zu G. H. Meads Theorie der Subjektivitaet, Nachmetaphysisches Denken, *Frankfurt am Main*, 1992。

豪格1936年出生于内卡河畔的埃斯灵根(Esslingen am Neckar)。他早年从事哲学、宗教学与罗曼语研究,1966年获得柏林自由大学博士学位,其论题为《让—保罗·萨特与荒诞的建构》(*Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden*)。1979年,他成为柏林自由大学的哲学教授,直至2001年退休。1959年,他便与人合作,创办了《论证》(*Das Argument*)杂志,并一直担任主编的职务。后来,他也接手编辑那份由霍克海默创办的《社会学研究杂志》(*Zeitschrift für Sozialforschung*),从中可见他与法兰克福学派的思想关联。此外,他从1994年起,便开始筹划并编辑总体规模多达15卷的《马克思主义历史批判辞典》(*Historisch-kritische Wrterbuch des Marxismus*,目前已出版到第七卷),并参与编辑了葛兰西《狱中札记》(*Gefngnishefte*)的10卷评注本。作为一名坚定的马克思主义者,豪格一直持守着积极的介入姿态。他创建过柏林人民大学(Berliner Volksuniversitt),担任过柏林批判理论研究院(Berliner Instituts für kritische Theorie ,简称InkriT)的创办主席。2007年,在新政治党左翼党(Die Linke)的成立日上,豪格携同夫人加入该党。豪格的著述繁多,除了上述的《马克思主义历史批判辞典》,还有《〈资本论〉导论》(*Vorlesung zur Einführung ins Kapital*,1974)、《法西斯主义与意识形态》(*Faschismus und Ideologie*,1980),而其中则以《商品审美批判》(*Kritik der Warensthetik*,1971)最负盛名。

《商品审美批判》的出现,其语境便是自上世纪五六十年代逐渐成形而至今仍如火如荼的消费社会。在"消费"已经成为一种意识形态,进而发挥着政治控制的功能的时代里,豪格提出了"商品审美"概念,这不啻于一次祛魅的思想行动。豪格给这个概念作了如下界定:"一个由**事物现象与事物现象所限定的感官性的主客体关系**所组成的,从产品的商品形式中产生出来的,在机能方面由交换价值所规定的复杂体。"①从这个定义中可以看到,商品审美不只一个美学概念,更是一个政治经济学概念。在豪格的理论意图中,这个概念乃是打开资本主义政治经济学的主观层面的钥匙。我们知道,马克思关于"商品拜物教"

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格:《商品审美批判》,杨俊杰译,前言,即刊。

的阐述已经触及资本主义政治经济学的主观层面，而豪格正是将马克思的批判延展到消费社会，也就是说，通过更具体地集中于对商品的审美（感性）表象——豪格称之为“审美的东西”（Ästhetischen）——的批判，揭示出资本主义进入消费社会之后的运作机制和政治操控机制。

而这一批判的理论基础仍是马克思所奠定的，即商品的使用价值与交换价值在资本主义制度中的彻底分裂与尖锐对立。马克思认为，两件不同质（使用价值）的商品要发生交换关系，便需要在量（交换价值）上的价值相当性，而货币通过把具体的商品通约为在量上可以换算的“普遍商品”或“货币商品”，成为这种价值相当性的载体和交换关系的中介物，因而也成为完全自足的。在这里便出现了一种抽象：交换价值独立于商品的任何使用价值。而在资本主义生产当中，资本作为货币的积聚，追求的是增殖，因而，商品的使用价值并不是其目的，而只是其手段。也就是说，资本主义生产的本质，不在于满足人们对于商品之使用价值的真正需求，而在于把商品套现，从而完成商品作为交换价值的目的。使用价值与交换价值的这一矛盾，推动了商品形态的演变。为了让商品能够更有效地招徕货币，商品生产就不仅要生产出商品的使用价值，也要生产出使用价值的外观（Erscheinung des Gebrauchswertes）。使用价值的外观就是对使用价值的承诺，而这正是“商品审美”得以出现的契机：商品的感官性的外观事实上是可以脱离于使用价值本身的，只要它能够以它的审美表象或魅惑力刺激起买者的欲望。

因而，商品的审美表象，或者说商品的使用价值承诺，无疑可以成为资本增殖的手段。于是，“在这种关联结构中，感官性的东西成为一项经济机能的载体：成为有经济功能的魅惑力的主体和客体。谁控制了外观，就借助感官而控制了被魅惑的人。”[①]豪格指出，这种感官性的技术统治虽然早在前资本主义时期便出现了，但只有在资本主义时代才显得尤为突出，商品审美作为一种强刺激手段，已经成为资本主义营利兴趣的重要手段。特别是在资本主义大生产当中，为掩盖商品在材料及加工上的不如意，商品的审美假象更成为必需的手段——广告展

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格：《商品审美批判》，杨俊杰译，第一部分第一节。

现的正是审美假象的画面——以完成套现商品这一马克思所说的“致命的一跳”(salto mortale)。而在垄断资本当中,商品审美作为“品牌”,进而成为资本竞争的关键手段。通过将一件商品建构为品牌物品,垄断资本事实上是用各种审美招数彻底控制一种使用价值。从而,“品牌物品的具体特性完全取决于其外观图像,而外观图像反过来又是制订垄断价格的基础。”[①]所以,品牌的竞争,就是商品审美表象的竞争,或是说印象的竞争,而品牌的垄断,则是品牌在审美方面的垄断——品牌完全取代了使用价值的竞争。因为,商品审美的本质,不是满足买者对于商品之使用价值的需求,毋宁说,它是对买者的算计和操纵。使用价值服从于品牌,这便是垄断资本带来的第一个结果,而第二个结果则是豪格所说的“审美的革新”。资本的增殖,或者说资本主义再生产机制不可能容忍物品的耐用性,因为耐用性意味着社会劳动的节约,从而也就意味着资本主义的自动死亡。因而,必须缩短使用价值的使用周期或使用寿命。在这里,将商品的质变差、量变少固然是可选择的技术,更为妙巧的技术是在“过时”的名义下,人为地淘汰某一使用价值。这种技术概而言之,可称为“美化”(Verschnerung),它无需冲击产品的实际使用价值,而是通过周期性地更新商品的外观,缩短了相关商品在消费领域中的流通周期。其实质就是通过不断地使正在使用的东西过时以维持资本主义再生产的规模。而这种人为性的过程,则被营造成一种潮流更替的自然过程,相应地,“买者们把审美的革新经验为一桩不可避免的,却富有魅惑力的命运”[②]。在这个意义上,商品审美已经体现了垄断资本主义的商品拜物性质,它不只是营利的手段,而且更有一种感官性的技术统治。

豪格指出,感官性的技术统治“是指对人的控制,其所采取的途径是通过一些由技术产出来的人为外观而施展魅惑。这样,这种控制并不是直接在显现,而是在审美形象中显现。魅惑,恰恰是指这些审美形象囚禁了人的感官性。在控制感官性的东西的过程中,是人自己的感

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格:《商品审美批判》,杨俊杰译,第一部分第五节。

② 同上书,第一部分第七节。

官在进行控制,并造就出了被魅惑者"[1]。这也就是说,商品审美的魅惑力不仅实现了对人的规训,也实现了人的自我规训。在豪格看来,这一过程与柏拉图的洞穴隐喻别无二致,但其中还有更深刻的哲学问题值得研究。豪格与马尔库塞一样,持有一个基本前提,即资本主义只是对人性的虚假满足。但豪格显得更具政治经济学眼光,在他看来,人的本能之所以是拒绝资本的,是因为在资本主义社会中,交换价值主宰了使用价值,而这与人们真正想要的东西是分裂和对立的。在商品拜物教中,人们借助于资本所要实现的,只能是某种假象式的东西,而假象与人的感官的直接性是对立的。而正是基于这一点,资本主义的意识形态致力于打破感官的直接性,至少是把使感官的直接性变得可控制。控制技术的实质,就是对作为质的使用价值的抽象。这一抽象过程与笛卡尔将广延抽离于事物本身的运思方式,是同构的。而商品审美作为使用价值的承诺,实现的也就不仅仅是套现商品的目的,而且是对使用价值的审美抽象。从而,商品的审美表象独立出来,与其中的意义无关,成为具有自足的经济机能的事物。也就是说,这一过程实现了感官性与实物的分离。由此,商品的表面就不能只被视为商品的包装,因为它才是商品的真正容貌,成为与商品相分离的第二表面。商品的第二表面可以奉承、刺激人的欲望,但不可能满足人的欲望,而其假象却被轻信其使用价值承诺的欲望视为客观的。面对假象的欲望如同对镜自顾,不妨说,审美商品发挥了拉康意义上的镜像机能:"由于商品所栖身的假象是在解释人,它便为人提供了一种语言,让人解释人自己和世界。"[2]正是通过这一规训与自我规训的过程,商品审美塑造出人的本质,而真正的本能,却在顺应这一过程当中被扭曲了。在豪格看来,在发达资本主义商品生产的动力学中,商品审美对人的伺候,事实上意味着对人的截肢,从而创造出一种依赖性,并榨取这种依赖性。这就是商品审美所包含的主奴辩证法:

诚然,在商品审美正长袖善舞的领域中是资本控制了意识,并

---

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格:《商品审美批判》,杨俊杰译,第二部分第一节。

② 同上书,第二部分第五节。

> 借此控制了人的行为，最终通过富于移情的伺候还控制了人的钱包里的交换价值，于是，表现为单纯伺候性的东西的力量变成实际在控制的东西；诚然，以如此方式被伺候的人反倒是被控制的；但是，控制通过运用假象而具有腐蚀性的伺候却分娩出了它自己的动力学；把性假象利用为独立的商品，把其他许多商品性化（Sexualisierung），其所产生的结果就进一步印证了这一点。[①]

商品审美通过规训人们的感官性而把人们整合进入资本主义生产方式及其意识形态当中，从而也就相当巧妙地把人们整合进一种非政治性的自然状态当中。豪格重申马克思的一个著名表述，即商品是“以感官的方式却超感官的事物”（sinnlich übersinnliches Ding）：其中的感官的东西是就使用价值而言，而超感官的东西指的是事物的社会性质。个体资本为了营利而在商品审美方面展开竞争，形成了一个光怪陆离的表象世界，一个审美假象的“自然体系”。这一体系凌驾于一切个体之上，而个体则成为弱势的，机械而盲目地服从体系的“自然”运转。因而，商品审美的风景线，事实上就是食人的丛林——商品的审美表象就是“食人的植物”。但作为个体的买者置身于去政治化的消费社会中，是无法洞悉自己的需要已被套在一个暗中专制的体系中。相反地，他以为自己就是自己行动的原因。

豪格继续分析道，感官性的技术统治不仅仅是一种统治形式，而且包含了一种剥削形式。他重提马克思关于二次剥削的典型论述。马克思看到，劳工阶级在生产环节受到资本家的剥削，而在生活资料的消费中，也受到商品零售商、租主等的剥削。豪格继而提出一种“消费剥削”理论。在《商品审美批判》中，他没有就此深入研究，“消费剥削”概念的提出，意在从向一侧面指明：通过将劳工阶级定位为流通、消费领域中的买者群体，事实上可以营造出一种无阶级性的假象。在这个意义上，商品审美讲述的是削弱劳资矛盾的语言，通过瓦解劳工阶级的阶级意识，为劳资矛盾提供了一种虚假的解决方法。而当劳工阶级将商品审美体验为一种自然过程之际，便是这种虚假解决大功告成之时。

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格：《商品审美批判》，杨俊杰译，第二部分第六节。

所以，商品审美更本质的内核，不在于通过诱惑而实现操纵，而在于鼓吹商品的使用价值及其普遍可获得性。这就是说，只要通过感官性的技术统治而让压抑性的满足或延迟性的满足深入人心，那种无阶级性的和谐假象，亦即劳资矛盾的虚假解决，便获得了客观实在性。

而阿多诺曾经揭露过的“文化工业”也同样在政治层面上营造着这种假象。在商品审美的理论坐标下，豪格将“文化工业”进一步指称为“幻觉工业”。由幻觉工业营造的许多价值，在资本主义生产的总体格局下，本质上的虚假的。比如“团结”。虽然资本主义生产把劳工阶级组织成严密的劳动团体，但劳工只是为资本，亦即异在的权力而劳动，只是为了工薪而劳动，也就是说，只是出于私人兴趣而劳动，他们本质上作为孤立的原子而劳动，他们的劳动并非真正意义上的集体性。所以，“资产阶级的战争影片，诚然信誓旦旦其有所为，却是假冒真切有意义的集体行动的最佳范例。其津津有味于生产力的大规模调集，从而也还有各个社会等级之间的通力合作。总在竞争较量、总是心怀恐惧的原子式的相处，隐蔽的阶级冲突，都被用幻觉净化为“清晰的”敌友关系；而与敌人的关系就是你死我活，‘好人’齐心协力，伙伴之情、同志之情溢于言表。许多西方电影，尤其是战争片，说到底就是‘男人之间的兄弟情影片’……”[①]豪格引申道，如果没有预设某种同性之爱的隐微成分，那么这种团结便无所依托了。

如果说，商品审美在幻觉工业中只是发挥着作为虚假意识的意识形态功能，那么，在最为直接的政治统治领域，商品审美事实上也包含着一套宣传策略。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中已深刻地揭露出现代技术手段所蕴含的政治审美化策略，而法西斯主义恰恰通过这种方式，将群众的需要同需要的表达剥离开来——“不是让群众获得自己的权利，而是让群众获得表达”[②]。豪格进一步指出两个问题。第一，正如商品审美单纯以“唯美”的方式抽象了使用价值，政治审美化策略让劳工单纯地表达而剥离了他们的政治目标。从这里可以

① 沃尔夫冈·弗里茨·豪格：《商品审美批判》，杨俊杰译，第四部分第四节。

② 本雅明语。见沃尔夫冈·弗里茨·豪格《商品审美批判》，第四部分第七节。

看出，豪格对技术决定论充满警觉。第二，政治审美化的逻辑植根于商品审美之中（擅长煽动术的戈培尔便深受广告专家的影响）。这是因为，在以交换价值为鹄的的资本主义社会中，康德式的“人是终极目的”是不可能实现的，因而统治者不可能接受那种对社会关系的如实再现，这就需要某种抽象，从而能够纯粹性地谈论无阶级性、正义与人道。这种抽象便是政治审美化的虚假解决方案。

在这个意义上，为商品审美祛魅，也就是为无阶级性的和谐去蔽，重构劳工阶级的阶级意识，而这就要求回到感官的直接性上来，回到使用价值上来。最直接地说，对商品的渴求，落实到生产领域，则是对工资的向往，这便是形成阶级意识的最坚实的内核。所以，在豪格看来，社会主义社会当中，事物单调齐一的图景，虽然不能称为解决资本主义矛盾的范本，但它至少呈现出需求的本真性。它之所以是单调的，恰恰是因为，它关注于需要，关注于使用价值，从而让使用价值摆脱了交换价值的控制而获得重生。豪格将“商品审美批判”视为“具体的批判”，也就是说“它知道所谋求者、所结合者为何”[①]。豪格虽未明言，但其政治意图在这一“具体的批判”中已表现得十分显豁。而也是因为这是一个“具体的批判”，豪格对商品审美的批判，并不是对商品审美的技术和外观本身的批判，而是对它们的资本主义运用的批判——而这正是马克思的批判方式的延续。

---

① 沃尔夫冈・弗里茨・豪格：《商品审美批判》，杨俊杰译，前言。

第九章　民主德国的马克思主义文艺思想

一　红色文学的不懈探索

第二次世界大战后，德国被分割为苏占区和美英法三国的西方占领区。根据1945年7月的波茨坦公告，苏联在德国及首都柏林苏占区内行使最高权力。苏联采取措施清除法西斯的残余势力和纳粹意识形态，实行民主；同时对苏占区进行了一系列的经济改革——没收一切银行财产，没收纳粹组织的所有企业，对大企业实行国有化，在农村进行土地改革等。1945年10月，德国人民委员会柏林会议宣布成立德意志民主共和国，民主德国从此诞生。

但是，战争的结束并不意味着世界的太平。随着苏美冷战的升级，苏联及民主德国政权为保障社会主义的成果，阻止更多的东德人逃往西德，开始有效地控制欧洲的社会主义和资本主义之间尚处于开放状态的边界。1961年8月，苏军在柏林苏占区边界竖起了一道水泥墙，并称之为“和平防卫墙”，即通常所说的“柏林墙”。这道墙割断了东西柏林的往来，在东德与西德之间架起了一道有形的屏障，也成为两德人民心中一道无形的屏障。从此，东西德开始了二十多年彼此隔绝的生活，直到1990年才重新统一。

在苏占区，前民主德国把清除法西斯余毒作为首要任务，他们不仅在经济和政治上实行了一系列的民主化改革，而且在思想领域，更是视法西斯主义为头号大敌。战后初期，苏占区在文化政策上把继承德国古典人文主义遗产放在首位。因为只有弘扬德国古典人文主义，才能消除希特勒残暴统治给人们造成的阴影。同时强调将人民大众当做文化政策的主体，文化要以乐观的精神，积极的态度去鼓舞人们走出阴

霾。这样,清算法西斯,重振古典遗产的人文主义精神和表现新的现实,便成为战后初期苏占区文学的主要内容。

对于战争带来的创伤和法西斯对德国人民的伤害,结束流亡生涯,回到前民主德国的作家们更是深有感触。安娜·西格斯、布莱希特、贝希尔(Johannes R. Becher,1891—1958)等就是其中的代表。他们满怀期望地回到故土,看到的却是断壁残垣,满目疮痍。西格斯曾经这样描述自己当时的感受:“我从流亡中归来,从西方穿过德国。城市被摧毁变成了废墟,人们的内心从精神上崩溃了。当时的德国到处是废墟、绝望和饥饿。但是也有没被苦难压倒的人们。他们第一次提出了问题:究竟发生了什么?为什么会发生这一切?——接着必然会出现下一个问题:为了不让这可怕的灾难重演,人们应该怎么办?”[①]

战后,东西德人民面临着同一个问题:如何才能把德国人民从废墟中唤醒?与联邦德国“废墟文学”的主题一致,前民主德国的作家也致力于对世界大战和纳粹法西斯的反思。1945 年 7 月,贝希尔在柏林成立了“德国民主改革文化联盟”,并出版《建设》杂志。以联盟为中心,团结了大批反西斯作家,其中社会主义作家是德意志民主共和国战后文学的主要力量。于是,一批又一批旨在清算法西斯思想,宣传民主精神的文艺作品诞生了。安娜·西格斯的小说《死者青春常在》(1949)结构宏伟新颖,展示了德国人民同帝国主义、反西斯主义进行的斗争。克里斯塔·沃尔夫(Christa Wolf,1929—)的剧作《种豆得豆》(1945)和《好似森林里的野兽》(1948)批判了人们思想中的法西斯主义流毒。布莱希特的《公社的日子》(1948—1949)以巴黎公社为题材,试图从历史角度为德国人民面临的现实问题作出解答。

像 50 年代所有的社会主义国家一样,东德的文艺政策也受到了苏联文艺政策的极大影响。当时,苏联作为世界社会主义国家的一面旗帜,在世界政治、经济和文化生活中举足轻重。苏联文学因而成为各国社会主义文学的榜样和全世界无产阶级的精神食粮。前民主德国的文艺从一开始就置于统一社会党的领导之下,提倡社会主义现实主义创

---

① 转引自高中甫《20 世纪德国文学史》,青岛出版社,1998 年,第 302 页。

作方法。根据统一社会党的决策，前民主德国文艺要以马克思列宁主义为基础，发扬德意志的进步民族文化传统，建设以战斗的人道主义精神武装起来的新的德意志进步文化。这就要求作家、艺术家的作品必须反映社会现实，并且能够为大众所理解。整个50年代，是统一社会党对文学艺术加强控制，将它们纳入自己轨道的时期。而这一时期，也是文学艺术被彻底工具化的时期，它们完全被当成宣传贯彻党的方针路线的工具。对文艺作品的评判也是从意识形态斗争需要的角度来衡量的。这样做的后果直接导致文学背离了自身的规律和审美特性，从而一定程度上沦为政治的工具。因此可以说，东德文艺政策的基点是工具论：文艺为政治服务。在前民主德国，文艺对作家们来说就是反法西斯的工具。因而，前民主德国文学从战后至50年代中期除描写反法西斯斗争和揭露纳粹罪行以外，基本上都是对社会主义建设业绩和新人的正面歌颂。

然而，依然有很多头脑清醒的文艺工作者看到了这种苏联体制的弊端。他们认为，东德政府过多地干预了作家的创作。从主题、题材到具体的创作方法等，都由政府明确规定，受到审查制度的制约。甚至什么叫形式主义、现实主义，也有作家必须遵循的官方定义。这些官方理论和具体政策招致了一批文艺工作者的反感。例如，布莱希特就在他的《工作笔记》里记下了这样一段他对斯大林和苏联社会主义看法的话："读了苏联的令人沮丧的有关斯大林的书。职业革命家转化为官僚主义者，革命政党转化为官僚集团，由于法西斯的出现，这更给人以新的启示。德国的小资产阶级集团试图建立国家资本主义，俄罗斯无产阶级的某些机构（连同意识形态一起）试图建立国家社会主义。社会主义在法西斯主义身上看见了它扭曲的映象。不是它的好的方面，而是它所有坏的方面。"[①]布莱希特曾经亲眼目睹苏联肃反的扩大化和政治恐怖，他也亲身经历苏联文艺政策上的"社会主义现实主义"专政给文艺发展带来的消极影响，并且看到苏联社会主义建设中的策略失误。但是"遭到法西斯残酷迫害的布莱希特也明确地意识到：击溃德

① Brecht, *Arbeitsjournal 1942 bis 1955*, Suhrkamp Verlag 1974, p. 380.

国法西斯和组织法西斯复活的主力正是苏联,这便决定了他对苏联的基本立场"①。面对苏联建设社会主义过程中国内的经济、政治、文化上的失策,这位一贯揭露资本主义剥削本质的作家基本态度是:"发号施令的社会主义总比没有社会主义好。"②可见,布莱希特虽然对苏联模式有些不满,但是对东德政权的民主改革和社会主义建设还是相当支持的。

到了60年代,虽然一方面政府试图把东德与西德隔绝起来,但是,另一方面文学艺术的自由本性又激起作家、艺术家对这种封闭隔绝的不满和挑战。因此可以说,60年代是统一社会党加强文艺控制和作家、艺术家反对控制,两种力量此消彼长的拉锯时期。政府试图继续维持既定的文化政策,强调意识形态领域的斗争和批判;而作家主体意识逐渐成熟,强调在题材选择、艺术手法使用等方面要展现出自己独特的个性。这个阶段,前民主德国的作家在环境的制约下,笔耕不辍。前民主德国的文学创作进入了繁荣时期。

这一时期的文学作品大致可分为三类:一类文学作品关注的重要主题是德国的分裂和两种社会制度的抉择。德国分裂的状况在当时的作品中引起了强烈的反应。柏林墙的竖起极大地震撼了东德文艺创作者的心灵。沃尔夫的小说《分裂的天空》和乌韦·约翰逊(Uwe Johnson,1934—1984)的长篇小说《对雅科布的种种揣测》以批判的眼光看待战后前民主德国的社会现实,表现德国分裂对东西德人民所造成的后果。另一类作品是作家对思想僵化、压制民主等现象进行犀利的批判描写。其中,两部公认的优秀小说是埃·施特里特马特(Erwin Strittmatter,1912—1996)的小说《蜜蜂脑袋奥勒》(1963)和埃里克·诺伊奇的《石头的痕迹》(1964),他们都描写了基层干部、生产积极分子对教条主义、官僚主义领导的反抗。这类作品切中时弊,引起人们对现实生活中各种弊端的关注,在前民主德国作品中尤为突出。第三类作品,作家在发掘新题材、人物形象塑造和表现手法上有了新突破,克服了50

---

① 余匡复:《布莱希特论》,上海外语教育出版社,2002年,第180页。

② Brecht, *Prosa 4 Bande*, Band I. Berlin und Weimar 1973-1975, p. 375.

年代作品简单化的倾向，描写复杂人物丰富的内心。人际关系、伦理道德、个人与集体的关系等也成为作家关注的主题，较有影响的作品是沃尔夫的《回忆克里斯塔·T》、普伦茨多夫（Ulrich Plensdorf，1934—　）的《少年维特的新烦恼》等。沃尔夫在作品运用了内心独白和蒙太奇等表现手法。

到七八十年代，前民主德国在文化政策上较之以前已经有了非常大的松动，外部钳制的减弱促成了这个时期的文学在形式风格、思想内容上的空前繁荣，呈现出多元发展的可喜局面。作家的主体性得到尊重，他们有权利选择自己作品的题材、主旨、内容。同时，东西德作家之间交往的机会增多，文学也有了突破地域限制的可能性。作品关注的主题范围扩大了，创作方法、风格形式也日益多样起来。虽然政府依然不愿彻底放松意识领域斗争这根弦，但是这些已经不能像从前那样困扰新成长起来的作家、艺术家了。整个文学领域呈现出“美学解放的态势”。

1990 年 10 月 3 日，分裂的德国重新统一，德国文学又有了新的发展。总的说来，前民主德国文学是在严酷的社会环境中艰难行进的，然而正是一批批优秀的文学工作者在那样的困境中为我们留下了宝贵的文学遗产。在下面的章节中，我们将详细介绍几位有代表意义的文学家：布莱希特、克里斯塔·沃尔夫和安娜·西格斯。

二　布莱希特：叙述体戏剧

1947 年，布莱希特离开美国回到欧洲。在巴黎，他与安娜·西格斯会晤，打听有关德国以及柏林局势的消息。经过一段时间的观望，布莱希特定居到东柏林。在东柏林，他受到以阿布施（Alexander Abusch）为代表的前东德官方的隆重欢迎。1949 年，他的《戏剧小工具篇》（*Kleines Organon für das Theater*）在东德杂志《内容和形式》的“布莱希特专号”上发表；同年，专门为布莱希特排演戏剧的柏林剧团成立，以上演《潘蒂拉和他的男仆马蒂》（*Herr Puntilla und sein Knecht Matti*）作

为开幕式。从此，布莱希特开始了在东德的导演生涯——他生命的最后七年，就是在对以前剧本的不断排演中度过的，以《高加索灰阑记》倾注心血最多，最终成为“叙述体戏剧”的代表作。

在此期间，布莱希特作为东德文艺界举足轻重的人物，在东德建国初期发生的一系列重大事件中都发出了自己的声音，如“反形式主义”文艺理论政策、“6·17事件”等。作为为艺术、自由而奋斗的勇士，布莱希特于1951发表“致德国艺术家和作家的公开信”，在全德境内反响强烈，其结束语更是被印成传单四下分发，家喻户晓：“伟大的迦太基领导了三次战争。在第一次战争后它还拥有伟大的力量。第二次战争后还能让人居住。第三次战争之后它就消失了。”[①]基于他在和平事业上做出的不懈努力，1955年获得国际“斯大林和平奖”。由于布莱希特在文艺界的巨大声望和政治领域的崇高地位，一直以来他都被视为东德的“官方作家”。

1. 叙述体戏剧理论

对布莱希特以“叙述体戏剧”为核心的戏剧理论及其实践，人们的解释众说纷纭，布莱希特协会的创立者约翰·菲吉教授用“混乱”一词来形容这种局面，并尝试用发展的眼光给出一种恰切的解释：

> 当学生们、演员们和导演们讨论他的作品时，一定程度的混乱笼罩着他们。他们的讨论没有认识到1923年的慕尼黑不同于1933年的柏林，20年代的希特勒还是被当做一个笑话，30年代的希特勒的灰衬衫已经控制了大街小巷和剧院；也不同于1943年纽约的好莱坞；更不同于1953年东柏林的柏林剧院，此时的布莱希特和海伦娜·魏格尔（Helene Weigel）已经是领袖式人物，无论在东德还是在世界的其他地方。[②]

---

① Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band19. Suhkamp Verlag, 1988, p. 496.

② John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987, p. 87.

事实上，布莱希特本人的戏剧实践也没有完全按照其理论排演，下面我们具体来看布莱希特的戏剧理论特征。

布莱希特"叙述体戏剧"，是对传统的亚里士多德戏剧理念的反叛。他以叙述性代替戏剧性，对戏剧艺术的剧本、表演、舞台等各方面进行彻底的改造。在剧本结构上，他的戏剧场与场之间一般没有必然的联系，完全靠主题思想来统一全剧；在演出形式上，通过一系列陌生化的手段来打破观众欣赏戏剧时的现实感。布莱希特将戏剧性戏剧和叙述体戏剧作了如下对比①：

	戏剧性戏剧	叙述体戏剧
1	舞台"化身"为事件	舞台叙述事件
2	舞台把观众卷入活动之中	舞台使观众成为观察者
3	消耗观众的能动性	唤起观众的能动性
4	使观众产生感情	迫使观众做出判断
5	使观众经历事件	使观众理解事件
6	把观众放到情节中去	把情节放在观众面前
7	用暗示手法	用说理手法
8	保持感情	使感情变成认识
9	人被当做熟悉的对象	人是研究的对象
10	人是不变的	人是可变的并正在变化着
11	表现人的本能	说明行为的动机
12	情节直线进行	情节"不规则"曲线进行
13	情节自然地稳步渐进，无跳跃	情节有跳跃性
14	表现世界的本来面目	表现世界将变成怎样

对此，布莱希特曾用《街景》(*Straenszene*)中的一个比喻加以阐发：目击者(演员)向人群(观众)诉说车祸的经过，最好的办法是以"陌生化"(Verfremdung)的口吻叙述当时的状态，而不是模仿当时的情景细

① 参阅余匡复《布莱希特论》，上海外语教育出版社，2002年，第80页。

节。惟妙惟肖的模仿表演只会激起观众的感情,影响他们对事态的判断。

这个比喻巧妙地指出亚里士多德戏剧和布莱希特自称的"非亚里士多德戏剧"之间一个最重要的区别:一种是激发情感,一种是引导理智。以古希腊悲剧为代表的西方传统戏剧要达到的效果是形成共鸣,产生净化(Katharsis);布莱希特的新型戏剧却要"使共鸣瘫痪"。要想达到这样的效果,就需要让观众置身于一个"陌生"的艺术世界中,这样他们才能重新打量原本熟悉的生活世界、认知对象,从而推翻"第四堵墙"制造的幻影,发现被忽略的事物真相。这一发现的过程,也就是理智登场、情感退位的过程。

所谓"陌生化"是指在戏剧里有意识地在演员与所扮演的角色、戏剧事件之间,在观众和其所观看的戏剧事件、角色之间制造一种距离或障碍,使得无论是演员还是观众都能够跳出单纯的情感体验或共鸣,而以旁观者的目光审视剧中的人物和事件,进而达到认识社会的目的。需要强调的是,布莱希特的"陌生化"和俄国形式主义者什克洛夫斯基等人提倡的"陌生化"不同,布莱希特是为了达到变革社会、改造世界的功利目的,并非为了艺术而艺术。

"陌生化"效果的原则决定了布莱希特戏剧的一系列特征。首先,在选材上他更倾向于历史剧而非现实生活,因为那些故事早就是人们口耳相传的,不会再有人因为关注情节而忽视剧作者想要表达的时代内涵。其次,在叙述技巧上,叙述者在戏剧中占据重要位置。一方面这个角色可以不断跳出来讲述故事情节、评论当下状况,甚至帮助人物角色做出改变故事进展的决定。叙述者让观众始终面对戏剧的假定性,从而防止触动观众的真实情感,"使共鸣陷于瘫痪"。另一方面,叙述者扮演"教育者"的角色,不断启发观众思考面前的戏剧,例如剧中的状况为何会形成,人民为何会遭受这样的苦难,从而有助于达到一定的政治目的。最后,在情节淡化、叙述者贯穿始终的情况下,整部戏剧的表演性就提到了很高的位置,但是这里的表演并非为了模仿具体情景,而是表达一般状况。

"陌生化"的戏剧带来了令人震惊的戏剧效果。一切常规都消失

了，展露在观众面前的一切完全要靠观众自己的眼睛去把握。情节连贯性消失了，取而代之的是人物片断式性格的结合，观众不断在理智的指引下把握变幻的人物形象，从而有了理智的快感。同时，叙述者粗暴的叙述和演员时而形神兼备时而貌合神离的表演全部指向“这是一部戏剧”的警告，观众时刻警醒，不会陷入戏剧制造的幻象之中。在这个意义上，戏剧性得到了巩固，观众得到了教育。

如果说在戏剧理念上，布莱希特的“叙述体戏剧”与亚里士多德的戏剧理念相对立，那么在戏剧实践上，“叙述体戏剧”与斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系相对立。他反对斯坦尼斯拉夫斯基的“体验说”，强调演员无论何时都不能完全融入角色之中。

> 甚至表现心醉的人时，他自己也不可以表现得心醉，否则观众怎么知道是什么在支配着心醉的人呢？（《戏剧小工具篇》第四十七节）
>
> “他不是在演李尔王，他就是李尔王”这种评价对他来说是致命的。（《戏剧小工具篇》第四十八节）[①]

布莱希特将他与斯坦尼斯拉夫斯基的区别归结为“演员”和“剧作者”之间的差异。一定意义上，我们可以说，斯坦尼斯拉夫斯基的观点是“我感受到的，我才能认识”；而布莱希特的观点是“我认识到的，我才能感受到”。[②] 但是，正如布莱希特无法将自己的戏剧和传统戏剧一刀两断一样，在舞台表演上他也不能完全抛弃斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。

2. 戏剧与舞台

依据“陌生化”的效果原则，下面我们主要从叙述性、行动性和舞台道具等三个角度来勾勒“叙述体戏剧”的戏剧特征。

---

① 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社，1990 年，第 24—25 页。

② 参阅 T. 苏理娜《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》，中平译，北京大学出版社，1986 年，第 35 页。

叙述结构在布莱希特的戏剧中占据重要的位置,其重要的一个特征就是淡化情节,强调戏剧主人公在社会关系中的形象转换:从早期的“个人”转换到“社会关系中的个人”;从对资产阶级个人形象的描绘转换到对无产阶级阶级形象的定位。正因为剧中的主人公处于各种社会关系中,而不是处于个人内心的心理状态和变幻不定的情绪之中,所以散文的叙述方式取代了诗的情感表达方式。

布莱希特的《伽利略传》就体现了上述特征。布莱希特创作此剧的时间是1938年,正处于德国原子弹核裂变试验成功之时,一股巨大的阴影正笼罩在世人头上。科学家此时的政治倾向成为攸关世界和平的关键因素。纯粹的科学研究已经落入各种社会关系和政治斗争交织的网络中。《伽利略传》剧中人物高喊:“Ich muss es wissen”(我必须知道),“难道不是所有的事情都在预示黑夜就要衰败,一个新时代就要破晓么?”“知识分子面对恐怖时的职责是什么?答案只能是,传播真理。”[①]面对“伽利略与其时代关系”这样一个主题,布莱希特一直考虑的是怎样淡化情节,从丹麦版到美国版,伽利略的形象也相应发生着改变,但总体来说没有本质性的区别。[②] 这是因为,布莱希特一直坚持非亚里士多德的戏剧观念,要与传统的亚里士多德的戏剧观区别开来。

布莱希特“叙述体戏剧”中,不仅叙述结构特殊,而且叙述形式多种多样。既有歌手站在舞台一边儿旁白(《三分钱歌剧》、《高加索灰阑记》),也有叙述者自报家门的念白(《四川好人》、《高加索灰阑记》)。在布莱希特戏剧中,歌手的作用和古希腊戏剧中歌手的作用有所不同,前者有时站在戏外,有时介入其中,后者总是处于戏外。布莱希特1954年排演《高加索灰阑记》时,本来歌手和阿兹达克应该由两个人来演,他们一个在戏内,一个在戏外,但后来布莱希特让恩斯特·布施(Ernst Busch)一个人来演。尤其在第五幕,格鲁雪那场戏中需要两个人物时,就用阴影加以处理。“布莱希特这样导演的结果是,从现实的

---

① Ewen Frederic, *Bertolt Brecht : his life, his art, and his times*, Citadel Press, 1969, p. 336.

② 参阅 Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte: Bertolt Brecht*, “Leben des Galilei” und andere stücke , Henschelverlag , 1968 , p. 284。

'旷野'进入了戏剧的世界。"①

但是,所有的歌手和叙述者都处于布莱希特的控制之下:

> 布莱希特,好像一个情感狂热的棋手,有时(很不幸,并非总是如此)对待他的戏剧人物就像对待棋盘上的一个棋子,将其展示为社会功能的一种具体化体现,而非个人。叙述者采取角色表达的方式,似乎是直接把第三人称的话转化为第一人称的话。②

依照布莱希特桀骜不驯的个性,向演员妥协是一件很难的事情。他对演员的要求很严格,很多戏剧就是因为没有找到合适的演员再也没有上演过。

"叙述体戏剧"又被称为"动作性戏剧",一个"姿势"、一个"手势"都包含有社会行为的意义。布莱希特曾经举例说明,一个人打狗只是一般性的动作,但是穷人打富人家的狗就具有社会意义了。为了表达出一个动作所有的丰富含义,反复排演就成为必需的过程,布莱希特甚至每次都要拍下数百张照片反复查看效果。而这种动作性体现得最为充分的是在《高加索灰阑记》一剧中格鲁雪想要拯救被抛弃的婴儿那场戏。戏中,格鲁雪没有任何言语,动作极为夸张,全然哑剧的风格,歌者在一旁用第三人称为她的行动做解释。在这种语言和动作的分离中,一方面动作的丰富含义得到了呈现,另一方面观众的感情也没有因为情节而被激动起来。

布莱希特对动作的具体要求原则大致有两条,一是简练而传神:

> 一个姿势没有绝对的理由就保持着,不要变化——为了达到丰富性而变不是理由。否则观众就看不到每个动作背后独特的含义。但是动作的全部效果,尤其关键之处的效果是绝对不能削弱的。……如果需要让观众明白的发展变化没有显示出来,就需要重新检查整个布局。③

---

① John Fuegi, *Bertolt Brecht* : Chaos , According to Plan , Cambridge University Press , 1987 , p. 134.

② Ronald Speirs, *Bertolt Brecht* , St. Martin's Press , 1987 , p. 62.

③ Stephen Heath, *Lesson from Brecht*, Screen15 , No. 2 , 1974 , pp. 103-128.

二是表演要"自然"。演员说话要和平时说话一样,在戏校里学到的那些东西都要抛掉,用布莱希特的话来说就是"不要那些好莱坞的东西"。为了做到这一点,在排演的时候,布莱希特甚至要求不要用标准的高地德语讲话,用家乡的方言表达更为自然。很多年之后,《高加索灰阑记》中格鲁雪的扮演者安格莉卡·赫维茨(Angelika Hurwicz)回想当时不断排演的情景时说:"就像大学里的一个研讨会,但是是一个没有任何要求的研讨会。"[①]简而言之,这两条动作原则中的前一条是要"入其内",后一条是要"出其外"。在内外双修的情况下,就能有时而形神兼备,时而貌合神离的效果,这就是所谓"陌生化"的效果。

"叙述体戏剧"中舞台道具的运用是最能引起误会的地方。这主要是因为需在自然主义和象征主义的表达方式之间取得平衡,道具的使用是为情节服务还是为"叙述体戏剧"本身服务,如果是为前者服务的话,道具运用得越多,离"叙述体戏剧"越远。

> 一位很友好的批评家看过我(这里,"我"指埃里克·本特利(Eric Bentley)——引者注)在费城排演的《高加索灰阑记》后写道:"我们感觉,他对布景,对戏剧的种种传统表现手段,都漠不关心——他唯一重视的只是对白。"这果真是我们的演出留给观众的印象么?布莱希特本人的意图可并非如此。古往今来,没有哪个剧作家比他更关心戏剧的全部视听领域了。[②]

这是埃里克·本特利一篇论述布莱希特戏剧的论文开端。虽然他认为布莱希特的戏剧理论只适用于喜剧,但在这篇文章里还是对布莱希特在布景上下的功夫赞赏有加,认为布莱希特彻底革新了巴洛克式的德国戏剧风格。既不像自然主义事无巨细的复制现实,也不像象征主义那样"用几把椅子代替一辆汽车"让现场效果大打折扣,而是走了中间路线"叙事的现实主义"(Erzhlender Realismus),吸收二者的优点,避免其缺陷。"他(布莱希特)努力使用实物,以克服象征主义远离现

---

① John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987, p. 114.

② 张黎编选《布莱希特研究》,中国社会科学出版社,1984 年,第 77 页。

实的缺点,同时又在构成一间真正房间的众多物品中进行更加精心的选择,以避免自然主义的过分繁琐。"①

以《大胆妈妈和她的孩子们》中海伦娜·魏尔格扮演的"妈妈"形象为例,她穿的应该是一件破破烂烂的大蓝袍子。为了制造出衣衫褴褛的形象,在这件道具服装上剧组一次又一次的设计,试验了无数的衣服。选定之后,又不断地浸染和脱色,终于达到了预期效果,为成功塑造出俄国革命前这个饱经风霜的妇人形象奠定了良好的基础。

为了达到剧本描绘的效果,布莱希特在道具的选择和使用上不惜血本,有时甚至超出预算很多。如果说"妈妈"的破烂袍子花费的只是剧组的时间,那么旋转舞台花费的就是巨额的金钱了。旋转舞台主要是为两场戏之间快速切换背景服务的,设计上分为几个层次,可以灵活处理;甚至有两排观众席都是活动的。② 比如在《高加索灰阑记》中,格鲁雪逃避铁甲兵追缉的几幕,一会儿是悬崖峭壁间的铁索桥,一会儿是山坳里的农舍,情节的高度紧张性只有在舞台背景快速切换中才能得到体现,这时旋转舞台的作用就凸现出来了。

从局部来看,这种强调情节的舞台设计违背了布莱希特"叙述体戏剧"淡化情节的原则。但是从整体来看,这种局部情节的紧张与叙述结构的"松弛"形成对比,在一张一弛间,与亚里士多德式的戏剧达成了妥协。

今天,时隔一个世纪,我们反观布莱希特的戏剧理念和戏剧实践,他对亚里士多德式戏剧的超越是全面的,但相对于某些激进的现代派剧作家来说,他的超越还算比较理智,不是癫狂的、狂欢的、游戏的、暴动的,而是清醒的、理性的、革命的。布莱希特的"叙述体戏剧"将马克思主义文艺思想的理念渗透到戏剧表演和戏剧舞台之中,以陌生化的手法将戏剧与演员、舞台与观众间离开来,从而起到教化观众、革新社会的作用。

---

① 张黎编选《布莱希特研究》,中国社会科学出版社,1984年,第82页。

② 参阅 John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987, p.143。

三 克里斯塔·沃尔夫:"主观真实性"

克里斯塔·沃尔夫(Christa Wolf,1929—)是德国文坛的知名女作家,1929年3月18日出生于兰茨贝格(今属波兰)的一个普通商人家庭。她从小酷爱文艺,1949年至1953年在耶拿大学和莱比锡大学攻读日耳曼语言文学,大学毕业后,在《新德意志文学》杂志编辑部和其他两家相关的出版社工作。1962年起成为专业作家。1949年加入东德统一社会党,1963年至1967年被选为东德统一社会党中央候补委员。1976年,东德的作家、诗人和歌手W.毕尔曼(Wolf Biermann,1936—)被东德政府开除国籍,她在反对当局取消诗人国籍的作家公开信上签名,1989年退党。

沃尔夫凭借她对社会的深入观察和独到的批判手段而知名,无论在前苏联阵营还是在西方阵营她都备受赞誉。哈贝马斯曾这样称赞沃尔夫:

> 谢天谢地,我们今天也有了像克里斯塔·沃尔夫这样的女性知识分子。作为一名知识分子,她必须对个人和个人之外的一切事情有一种自由的责任感。在政治公共领域中,知识分子把自己的专业知识可以说是当做副业知识来使用。①

沃尔夫曾多次获得国内外各种文学奖项,包括德国最负盛名的"格奥尔格·毕希纳奖"和"海因里希·曼奖"等。1991年她还被美国文学艺术学院授予名誉院士的称号。沃尔夫的作品追问自身,反省历史,挖掘沉淀的记忆和法西斯主义的根源,提醒人们不要忘却历史,从心底清除法西斯思想,体现出了一个公共知识分子的关怀和良知。

---

① 哈贝马斯:《生产力与交往——答克吕格问》,曹卫东、班松梅译,《天津社会科学》,2001年第5期。

1. 文学创作之路

1961 年,沃尔夫发表了处女作短篇小说《莫斯科的故事》,荣获哈勒市艺术奖。小说描写了苏军上尉帕维尔与 15 年前在德国结识的姑娘维拉在莫斯科重逢的故事,提出了社会主义的道德标准问题。小说发表后沃尔夫成了一名专业作家。1963 年,她发表了《分裂的天空》,也大获成功,并一度引起热烈的讨论。小说以柏林墙为背景,描写了 60 年代初期东德一对年轻男女的爱情和他们后来对社会制度的不同选择以及由此导致的分手。小说深刻地反映了一个民族分裂为两个国家这一民族大悲剧,给德国人民的家庭、婚姻和爱情带来的不幸,以及这种分裂在人们心灵上投下的阴影。小说中的女主人公丽塔不愿留在西德并不惜抛弃爱情而毅然回归东德,这表现出了作者对社会主义制度的期待与认同。

1968 年,沃尔夫出版了重要小说《回忆克里斯塔 · T》。作品探讨了人的个性在前民主德国应该如何发展的问题。主人公克里斯塔一生不满现状,不倦探求,努力完善和发展自己的个性,但她和周围的僵化现实却不断发生冲突。这时,沃尔夫的创作主题从 60 年代初对社会主义体制的认同与歌颂,逐渐发展到对现实中矛盾与问题的揭露。作者在这部作品中实践了自己的艺术主张,即文学作品应反映个人认识自己、发现自我的过程,应强调叙事的主观真实性。欧美评论界认为这部作品标志着前民主德国文学"进入了世界文学的行列","达到了新的高度"。①

这一时期,除了长篇小说外,沃尔夫还创作了大量的短篇小说,这些作品大多触及现实生活中人们关切的问题,代表作有《六月的下午》(1967)、《自我试验》(1973)、《菩提树下》(1974)、《一只公猫的新生活观》(1974)等。其中有些故事看来荒诞不经,实际上却真实地反映了现实社会的一些问题,比如核战争以及科技的片面发展对人性的威胁等等。

---

① 参阅姚申《批评界的"盲视"》,《中国比较文学》,1997 年第 2 期。

沃尔夫一直坚持从自己的独特视角看待世界和历史，其创作立足于日常生活和自己的亲身经历，擅长把自己的故事和亲身体验置于文学的审视之下。在长篇小说《童年典范》(1977)中，沃尔夫回顾了自己纳粹时期的童年，描述了纳粹时期德国少女奈卡在家庭、学校、德意志少女团里所受的教育，以及家长、老师等"童年典范"的法西斯思想对少年的蒙蔽和毒害。作者旨在提醒人们不要忘记过去，反省导致法西斯取得政权的原因和当事人应承担的责任。这部作品以其复杂的多层次结构，把多种文学样式熔为一炉，大量采用现代派技法，对人物内心的意识活动进行深入开掘，发表后再次引起巨大反响，为作者在欧美赢得"民主德国现代主义文学先行者"的称号。同时，身为女性作家，沃尔夫此后发表了《卡桑德拉》(1983)和《美狄亚》(1996)，利用古典人物形象批评现代男权文明，发挥了自己的女性浪漫主义文学思想，对现代文明作了多方位的诊断。

德国统一前不久，沃尔夫发表了一部题为《何去何从》的中篇小说。这部小说最初写于1979年夏，1989年再次修改，1990年出版。这部小说以她数十年前受东德情报特务机关斯塔西(Stasi)暗中监视为内容，叙述了自己被监视的亲身感受。小说主人公"我"是一位知名的女作家，她如实记录了自己70年代末在斯塔西监视下度过的一天，细致刻画了自己的恐惧和不安。沃尔夫的小说发表后引发了一场激烈的争论，这就是1990—1992年间著名的德国"文学之争"。作为民主德国知识分子的代表，沃尔夫在处理作家与国家的关系上态度暧昧，这就引发了舆论对所有德国知识分子与国家关系的思考。很多西德文艺批评家认为她写这部小说是见风使舵，企图洗刷自己，把自己美化成受迫害者。沃尔夫曾为此受到很大冲击，但也得到很多文学家和思想家的声援。实际上，这场争论所真正关涉的是德国作家与国家权力之间的关系、德国当代文学的发展状况以及统一后德国文学批评的话语权问题。

沃尔夫还写过不少评论、散文、随笔。评论集《读和写》(1972)集中阐述了作者的文艺观点。她反对文学创作中的公式化和雷同化，反对作品回避现实矛盾，反对社会主义文学不能描写个性差别、只能塑造类型化人物的观点。她认为文学作品就是要表现个人认识自己、发掘

自我，主张作家要表现主观真实性，使文学创作和现实紧密融合在一起，创造一种与现时代相适应的文学形式。

2. 主观真实性原则

沃尔夫“主观真实性”的文学思想来自德国浪漫主义传统的影响。她认为，直到浪漫主义时期，女性作家才开始用自己的生命进行书写，因而浪漫主义女作家的生活与写作具有一致性，浪漫主义时期无疑也就是女性写作的开端。由此出发，由浪漫主义女作家开创的“写她们的生活”和“用生命写作”的女性文学传统，被沃尔夫发展成为“主观真实性”的写作模式。

沃尔夫的“主观真实性”原则不仅有德国浪漫主义传统的因子，还与当时东德的政治文化状况密不可分。由于东德政府加强意识形态控制，长期轻视文学的特殊规律，忽视作家的主体性，泯灭作家个性，把文学等同于图解政治观念的工具，所以在 60 年代末，作家表达自我的欲望与政府对文学的控制发生冲突，沃尔夫也在这种冲突中不断挣扎，但她仍然执著追求，并最终提出了主观真实性原则。

沃尔夫的基本主张是，强调作家的主体意识，注重创作过程中的主观经验，推崇主体情感、想象、灵感的自我表现，反对机械地反映客观世界，主张反映被写作主体的感知的现实，认为创作过程必须表现作家的思维过程和生活过程。特别值得一提的是，她重视自己作为女性的经验，意在塑造一个全面的、完整的感觉形式，因而文学对她来说也就是储存经验之地。[1]

在创作中，沃尔夫具体实践了她的主观意识理论。她主张“回到人类自己本身”的写作，认为文学应该描写人类寻找自我的道路。“自我实现的欲望”是写作的基本动力，人类的“主体化”在她看来应是每

---

① 参阅 Christa Wolf，“Lesen und Schreiben”. Neue Sammlung. *Essays*, *Aufstze*, *Reden* (Band I). Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980, p. 47。

个文学作品的目标和任务。[1] 她重点探求女性的内心世界,表现女性的个性。基于当时的现实,她的作品也促进了社会主义社会文学的人性化。沃尔夫提出的主观真实性理论,就是要以文学的形式帮助人们确立主体,实现自我,也正体现了浪漫主义的原则。

沃尔夫主张女性写作要视真实为作品的生命。她眼中的真实,生发自作家的个人经验。沃尔夫要求作家保持与现实的直接联系,而这种联系是与作家的主体性意识紧密结合在一起的。她曾说:"文学和现实的关系并非镜子反射一样,而是在作家的意识中融合一体。"[2]关于文学与现实关系的论述,沃尔夫坚定地捍卫描写个人主观真实的尊严,提出她称之为"主观真实性"的方法。沃尔夫认为文学的任务,不只是描写客观世界,更是要描写主观世界的现实,只有充分表达自我,文学才能成为周围世界和时代的反映。因此,沃尔夫的"真实"不是纯客观的真实,而是渗透着作家主观因素的真实。因此她主张,女性写作应当将女性感觉的真实性与女性经验的真实性联系在一起,并在日常生活中找到素材。为了更真实地表达这种真实,她的作品里使用了大量的浪漫主义创作技法,如时空颠倒、意识流动、梦境和现实的交织、蒙太奇等。例如,在《分裂的天空》中,她把主人公的情绪与对自然景物的感受融为一体,增加作品的感染力。主人公在西柏林分手的那一段扣人心弦的描写就是如此:

> 过去,情侣们在分手前都找一颗星星。这样,晚上他们的目光就可以在这颗星星上面相遇。可我们该寻找什么呢?
>
> "至少他们没法把天空分开吧。"曼弗雷德嘲讽道。
>
> 天空吗?是指这整个充满希望和思念、爱情和悲伤的天空吗?"可是",她轻声说,"天空是最先分裂的。"[3]

---

① 参阅 Christa Wolf, "Lesen und Schreiben". Neue Sammlung. *Essays*, *Aufsätze*, *Reden* (Band I, Band II). Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980。

② Christa Wolf, "Lesen und Schreiben". Neue Sammlung. *Essays*, *Aufsätze*, *Reden* (Band I). Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980, p. 41.

③ 参阅克里斯塔·沃尔夫《分裂的天空》,刁承俊译,重庆出版社,1987年。

通过象征手法的景物描写，沃尔夫的作品揭示了人物复杂的精神世界，更好地表现了人物的意识活动。由此可见，沃尔夫的主观真实性的创作理论张扬的是主体和客体的交融渗透，是主观精神意志的抒发。

在追求"主观真实性"的过程中，沃尔夫也在一直探求一种适宜的文学形式，一种更加适合女性作家表达自己经验的文学形式。沃尔夫把贝蒂娜的作品《贡特洛德》看做女性文学的典范，指出她反对德国古典主义的艺术手法，首创了"没有形式"的文学形式，并指出"它的没有形式就是一种形式……是一种能够传达自己的经验而不将它歪曲的形式"[①]。而现存的文学形式没有一种能够完成这一任务。沃尔夫重点批判了现实主义叙事小说的模式。她认为传统的叙事文学是一种原始的和机械的文学，它中规中矩，陈旧不堪，毫无生机与活力。它使人受到欺骗而不自知，甚至引以为乐，达到默认不合理事物存在的目的，而改变这种文学只能依靠新型的现代散文。

沃尔夫认为，女性文学不能变成理念的图解和意识形态宣传机器，它应当用女性的特殊方式来表现。在浪漫主义女性创作思想的启示下，沃尔夫开拓了女性写作的新型表现形式——现代散文，并通过这一表现形式具体实践她的"主观真实性"主张。

沃尔夫认可现代散文的启蒙与认知功能，她把文学定义为自我和现实批判与认知的工具，号召文学必须与已经僵化为陈词滥调的、老掉牙的传统"故事"划清界限。她鲜明地提出："文学，尤其是散文形式，是我们唯一可以拯救我们的生存与未来的机会。它从女性经验中提炼而出，是一种与男性意识根本不同的女性意识的文学表现形式。"[②]

在沃尔夫看来，与传统小说的形式相比较，由女性的经验所决定的文学形式，即现代散文，也更能适合社会主义社会的要求。她在《读与写》中反复申述，散文写作必须要克服机械的表现方式，走向对世界的辩证把握。在一次访谈中，沃尔夫说，自从《回忆克里斯塔·T》以来她

---

① Christa Wolf, "Lesen und Schreiben". Neue Sammlung. *Essays, Aufsätze, Reden* (Band II). Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980, p. 310.

② Ibid., p. 37.

所选择的小说形式，便是实现了这种对世界的辨证的体验的形式。她说："散文只能在摆脱了新的和旧的有魔力的公式的操纵，敢于自身试验的时候，才能够向人类指出未来的思潮及其与社会运动的联系。即是说，我看到了这种写作方法与社会主义具有的深刻一致性。"[①]萨拉·雷诺克斯（Sara Lennox）也曾评价说，沃尔夫发展的现代散文，是对社会主义女性文学理论的一大重要贡献。[②]

3. 女性主义的文学思想

沃尔夫认为，男权统治必然导致人类的非人性化和自我消灭。在她的作品中，女性是美德的化身与和平的象征。沃尔夫强调女性特有的经验不仅仅与男性经验有别，而且比男性经验更有价值。沃尔夫成功地塑造出女性经验的特征，把它们融合到女人和男人发展的模式之中。她通过把女性性格移植到所有人身上，来塑造一种和谐的人类生活。沃尔夫的女性解放意识超越了男女权利平等的范畴，她探讨的是全人类的生活。

沃尔夫深切意识到西方文化中所缺少的致命因素。对沃尔夫来说，女人以自身的解放为目标，从而成为历史的主体，其反抗文化压迫的斗争，将很有可能同时解放男人。沃尔夫认为，如果女人能够接管领导权，则会把人类从资本主义和社会主义斗争的死胡同里引领出来，并向他们展示一条通往另一种历史和朝向人类互助互爱的道路。沃尔夫还认为"女性写作"的前提是，女性作家不再拼命试图使自己融入居统治地位的体制，而坚持追求自主性写作和生活。[③] 沃尔夫把女性写作视作女性在压迫中的自我解放。这种创作观促使沃尔夫发展出区别于

---

① Christa Wolf, "Lesen und Schreiben". Neue Sammlung. *Essays, Aufsätze, Reden* (Band II). Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980, p. 24.

② 参阅 Sara Lennox, "Der Versuch, man selbst zu sein". *Die Frau als Heldin und Autorin.* Paulsen, Wolfgang (Hg.), p. 50。转引自张帆《克里斯塔·沃尔夫对浪漫主义女性思想的现代阐释》，上海外国语大学德语语言文学专业博士论文，2004年，第77页。

③ 参阅 Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzhlung*: *Kassandra.* Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Luchterhand Verlag, München, 1993, p. 114。

传统女性文学观的新型的观念。她认为，美学标准都是男人设定的，而要公允地评价女性的创作就必然要有新的标准，这个标准就是从女性自身出发的美学标准。沃尔夫进一步指出，随着早期浪漫主义女作家的出现，历史上就已经萌生了一种新的美学。沃尔夫在德国浪漫主义作家贝蒂娜（Bettina Brentano，1785—1859）身上发现了一种全新的美学，并推崇贝蒂娜反抗德国古典主义美学使艺术和生活分离的准则，倡导作品与现实生活的有机联系，提倡一种以爱为中心的美学。

沃尔夫的这些思想在她的小说《卡珊德拉》、《美狄亚》等中有集中的表现。《卡珊德拉》1983 年出版，取材于希腊神话故事和英雄传说，叙述的是 3000 年前的特洛伊战争。它是一本借古喻今的针对性小说，真正抨击的是当年美苏争霸的核装备竞赛。在作者的笔下，希腊神话这一古老而永恒的题材焕发了新的光彩，给人以美的享受，同时又启迪人们去对世界上的一些重大问题的思考。[①]

继《卡珊德拉》之后，沃尔夫又创作了一部同类题材的重要小说《美狄亚·声音》。千百年来，美狄亚被看成一个凶残狠毒的女人，她为了爱情不惜背弃父亲和祖国；但沃尔夫笔下的美狄亚高贵、美丽、善良。作者通过演绎古希腊神话人物的故事，反映了以美狄亚为代表的女性对男权社会的反抗；揭示现代生活中人性的缺陷。[②]

在这两部小说中，沃尔夫表达了这样一种思想：

> 即以文字的方式流传至今并被我们称为历史的东西，实质上只是男性眼中的历史，而女性体验过的真正的生活史（沃尔夫用动物和人的形象来喻示女性的生活充满生命力，更贴近自然，更为生动和鲜活）却埋没在历史的尘埃下。在男性社会中，身为“二等对象”的女性被排斥在男性用所谓的理性建造的“宏伟的精神大厦”之外，女性被剥夺了“掌握文字”的权利，因而也就无从表达自己的思想。[③]

---

① 参阅克里斯塔·沃尔夫《卡珊德拉》，包智星、孙坤荣译，上海译文出版社，2006 年。

② 参阅克里斯塔·沃尔夫《美狄亚·声音》，朱刘华译，上海译文出版社，2006 年。

③ 张红艳：《〈卡珊德拉〉与克·沃尔夫的女性意识》，《外国文学评论》，1996 年第3 期。

沃尔夫在古希腊神话中的女性身上,发现了理想女性的形象,探讨了女性在西方文化中的位置和女性形象的历史建构问题。沃尔夫认为,希腊文化的伟大建立在奴隶制度之上,我们现有的文化艺术和科技成就,建立在奴役女人的制度之上。因而沃尔夫试图通过改写古希腊神话来再现真实的历史。于是,沃尔夫从神话女性人物卡珊德拉和美狄亚入手,揭示男权社会对女性的一贯压制,给这些被人类社会"污名"化了的女性翻案,同时展现了她用女性的美德和智慧来拯救世界的理想。

不论是在分裂的东德,还是在统一之后的德国,沃尔夫始终坚持独立的批判姿态,坚守自身的独特体验,深刻观察和揭示历史、现实与人性问题。她的一系列优秀作品将她发展自浪漫主义的"主观真实性"创作理念发扬光大,在对女性独特的创作经验和创作样式的开掘上同样作出了优秀的贡献。

四　安娜·西格斯:让梦想照进现实

安娜·西格斯(Anna Seghers,1900—1983),原名纳蒂·赖林(Netty Reiling),作为才华横溢的女作家而为人所知,但除此之外,她还是一名坚定的马克思主义者和矢志不渝的反法西斯主义战士。终其一生,她都对马克思主义文论抱有极大的理论热忱。1900年,西格斯出生在美茵茨一个中产阶级犹太人家庭,父亲伊斯多尔·赖林是一位古玩商人,同时还是美茵茨大教堂艺术收藏的主管。西格斯自幼在高雅的艺术氛围中成长,青年时代又曾先后在海德堡大学、科隆大学等学府研习语言学、艺术史、历史和汉学,并最终以《伦勃朗作品中的犹太人与犹太教》获得博士学位。良好的教育赋予了她丰厚的艺术文化积淀和高雅的审美旨趣。这一点在她后来参加无产阶级革命作家联盟(BPRS)时表现得尤为明显——她为她的同事们带来了关于艺术和文学的广博的背景知识,同时也让她在30年代后期同卢卡奇论争时左右逢源,能够如数家珍地列举古今的艺术与文学名作,在文学艺术史的脉络中理

解表现主义的作家作品。

西格斯的学习阶段正值政坛动荡和经济滑坡的20世纪20年代，她并没有不问世事地坐在图书馆里，而是积极介入社会，还结识了一批从东欧和东南欧来到德国的共产主义流亡者们。西格斯的思想开始逐渐倾向于马克思主义并且同其中的一位——拉德法尼（Radványi）缔结姻缘。拉德法尼是一位坚定的马克思主义者，在当时的情况下，做出这样一种信仰上和生活上的选择意味着西格斯将不得不面对颠沛流离的生活。几乎是在同时，西格斯早期的小说创作《格鲁贝奇》、《圣巴巴拉的渔民起义》也获得了巨大的成功，后者还获得了魏玛共和国当年对青年作家的最高奖励——克莱斯特奖。

西格斯真正动荡的生活开始于1933年希特勒上台以后。作为一名犹太人和马克思主义者，她被迫开始了长达15年的流亡生涯。最初7年她寓居法国巴黎，此后几经辗转到达墨西哥。在流亡期间，西格斯收获了她创作中最丰美的果实：1933年创作的《人头悬赏》被认为是在文学上对德国法西斯主义最初的反应；《第七个十字架》更是为她赢得了世界性的声誉。在《第七个十字架》等作品中，西格斯书写了性格和命运各异的人物逃离法西斯德国的流亡经历，通过他们的遭遇，展示了广阔的世界图景。

1947年，西格斯回到东德，东德才是她的精神和灵魂的寄托之所："这里有一个作家所需要的和声……在这里我可以表达我为之生存的东西……"①在东德的文化生活中，西格斯扮演着重要的角色，她长期担任前民主德国的作家协会主席，直至1978年，后又担任名誉主席至1983年逝世。冷战时期，西方的批评家们倾向于将西格斯后期的作品看成对国家意识形态巧妙而直接的宣传，而社会主义国家的批评家则刻意强调西格斯作为无产阶级文学的代言人和反法西斯战士的身份。但两德统一之后，评论家们发掘了西格斯后期作品中的新意义，认为她

① *Dictionary of Literature Biography*, Volume 69: Contemporary German Fiction Writers: Anna Seghers, First Series. Edited by Wolfgang D. Elfe, University of South Carolina and James Hardin, University of South Carolina. The Gale Group, 1988.

的作品中存在对官方意识形态高压的退让,甚至有对官方意识形态的拒绝。[①]

作为小说家的西格斯已经通过《第七个十字架》这样的名著奠定了自己的地位,但是她独具特色的现实主义观念,特别是在这一问题上与卢卡奇所进行的论争,却依然还留有很大的阐释空间。在著名的"表现主义论争"之后不久,安娜·西格斯通过两封写给卢卡奇地信,详细地说明了自己关于这个问题的观点。下文即将西格斯的理论放入当年与卢卡奇论争的语境里,在同卢卡奇的比照中,并参照她后期对这一问题的分析,阐释西格斯的文论思想。

1. 论现实主义:"她的真实"

德国著名文学评论家汉斯·迈耶尔曾经这样评价西格斯:"多重含义,模模糊糊,闪烁不定;她的存在从来就是不完整的,不确定性始终存在……她大概认识到,如果她的老师格奥尔格·卢卡奇向她要求一种彻底现实主义的小说,可能始终是一个错误。……安娜·西格斯也有她的真实……"[②]即便真如人们所评论的那样,她在表现主义论争及以后的文章中所表现出来的观点更倾向于布莱希特,而非她的导师卢卡奇,这也仍然是根据她自身的经验与学养所提炼出的一种声音。如果我们认同卢卡奇的主张——"问题在于现实主义",那么,西格斯对这个问题,自有她个人的理解——"她的真实"是存在的。

为了更好地探讨西格斯的观点,我们首先要简略回顾一下卢卡奇在表现主义论争中所持的观点。卢卡奇是在德国古典哲学和古典美学的熏陶下成长的,他自始至终所关心的问题也是在德国古典文学和哲学中所探讨的人的解放的问题。他认为,这个问题直到马克思和恩格

---

① 参阅 Marike Janzen, "Between the Pedagogical and the Performative: Personal Stories, Public Narratives, and Social Critique in Anna Seghers' berfahrt", *The German Quarterly*, spring 2006, volume 79. AATG(American Association of Teachers of German)。

② 转引自安娜·西格斯《第七个十字架·前言》,李士勋译,外国文学出版社,1999 年。

斯的著作中才得到真正的解决。[①] 因此，成为马克思主义者之后，卢卡奇所关心的还是人的完整性的问题，并且把现实主义同人道主义联系在一起，主张"现实主义之所以成为一切伟大文学的共同基础，乃是因为现实主义的核心就是人的完整性"[②]。与此相关，卢卡奇侧重从马克思主义认识论的角度解释现实主义，认为在文学中人才能够具体地直接体现它内在和外在生活的全部丰富性，而这在反映客观现实的其他领域是办不到的。[③] 具体到现实主义的创作方法，卢卡奇根据 19 世纪批判现实主义小说的创作得出自己的观点，即认为艺术作品必须通过典型的塑造，反映出生活的"整体性"：既要使所反映的生活在内容上是完整的，还要使艺术作品自成一体，独立存在。从这一立场出发，卢卡奇否定以表现主义为代表的现代主义创作，称他们为"颓废派"，认为他们并没有反映完整性和人民性的要求。

针对卢卡奇的上述观点，西格斯坦然承认，她在一些重要问题上，从根本上对卢卡奇并无异议，但对于其中对作家创作的具体要求，西格斯却是有不同意见的，对卢卡奇的主张给文学创作可能带来的不良影响，西格斯也充满了担忧。

西格斯认为，她和卢卡奇之间的分歧首先在于卢卡奇把某一种特定的创作方法当做了标准。卢卡奇根据 19 世纪批判现实主义小说所总结出来的创作方法与标准，有着很大的历史局限性，并不能够拿来作为今天无产阶级文学创作的标准。西格斯敏锐地追问：

> 你所说的现实主义到底指的是什么？请你划定一个明确的界限……究竟是今天的现实主义，还是一般意义上的现实主义，即在某一时期所能最大限度达到的现实性，这两个概念完全被混淆在

---

① 参阅范大灿《两种对立的现实主义观》，柳鸣九编《二十世纪现实主义》，中国社会科学出版社 1992 年，第 91 页。

② 卢卡奇：《文学论文集》，中国社会科学出版社 1980—1981 年，第 300 页。

③ 参阅范大灿《两种对立的现实主义观》，柳鸣九编《二十世纪现实主义》，中国社会科学出版社 1992 年。

一起了。[①]

西格斯丰富的艺术史知识在论争中帮助了她。她雄辩地向卢卡奇说明，在不同的时期，所能够达到的接近现实的最大程度是不同的。例如，许多宗教观念在当时无疑是向现实迈进了一步，而今天看来，它们则是非现实的；由于观赏者对于艺术家和艺术品缺乏了解，也很可能将原本是现实主义的作品判定成唯心主义的，而曾经被看成是偶然排列起来的艺术作品，随着人们对它们了解的深入，可能会被证明恰恰是对典型的挖掘。

那么如何能够避免这种以创作方法为标准的情况呢？西格斯把作家具体的创作过程引入理论思考之中，她引用托尔斯泰日记中的“两个阶段说”并进一步进行了分析：

> 在第一阶段，艺术家好像是下意识地、直接地接受现实，把现实作为全新的东西加以接受，似乎在他之前还未曾有人看到过它一样，那些早已成为有意识的东西又变成下意识的了；到了第二阶段，这种无意识的东西才又变成有意识的……他们中间有些人是有才华的，只是需要使他们首先回到他们最初的经历上来。一般说来，一个人的生活越是有意识，他对各种社会联系的认识越是明确，他就越难以像托尔斯泰所说的那样“重新失去意识”。[②]

在这里，西格斯通过分析作家独特的创作过程，指出了深入现实的唯一途径：首先回到最初的经历上来。只有这种最初的经历，才是进行艺术创作的前提和条件，任何其他的艺术方法的运用，都以此为基础。同时，西格斯还指出了卢卡奇的理论在这里可能会导致的一种倾向，即卢卡奇对“直接性”的忽视，很有可能导致作家在创作中抱有对社会联系过于明确的认识，从而丧失了对于生活的丰富性和多样性的体验。后来社会主义文学的发展，也充分证明了西格斯在此处的担忧是非常有预见性的。

---

① 安娜·西格斯：《西格斯与卢卡奇的通信》，张黎选编《表现主义论争》，华东师范大学出版社，1992年，第252页。

② 同上书，第249—250页。

接下来的问题在于如何理解西格斯所提出的“直接性”，它和卢卡奇所强调的从马克思主义认识论角度出发、具有客观性倾向的现实主义又有何不同呢？在致卢卡奇的两封短信中，西格斯并没有机会展开谈论这个问题，但是从她后来的论述里，我们可以得到她对此比较一致的看法：

> 拉伯雷的现实主义不同于巴尔扎克的，法捷耶夫的又与拉伯雷和巴尔扎克的不同。因此社会主义现实主义应防止公式化。梦幻、童话、幻想也属于现实主义。①
>
> 什么是现实？不只是人们能够看得见、闻得到的东西，幻想和梦幻也属于现实。……我认为，梦幻可以是现实的一个组成部分。运用得当，它便能扩大文学，扩大社会主义文学。②

在这些表述中，西格斯已经立场鲜明的告诉我们她在思考现实主义问题时所诉诸的“直接性”与卢卡奇的观念有多么不同。在她这里，现实主义应当是丰富和多样的，是允许不同风格、不同流派和不同手法并存的，不能够用一种统一的方法标准来衡量；现实主义也不应当仅仅局限于对世界的客观反映，人的主观想象、人的情绪与心理，都应当纳入到现实主义的范围中来。西格斯个人创作的世界的确就是这样一个兼容并包的世界。她借鉴现代主义的写作技巧，广泛应用象征、意识流、叙述者和叙述场景的频繁转换等方法，还写作了大量的神话小说和虚构小说，用丰富的文学实践充实着她的理论主张。

2. 表现主义：“过渡时期”的积累与试验

在理解了西格斯对现实主义的观点之后，她对表现主义所持的立场也就不难理解了。值得一提的是西格斯对表现主义作家的看法是与她的时代诊断密切相关的。

在西格斯看来，20 世纪上半叶正处于一个“过渡时期”之中。这是

---

① 转引自宁瑛《从安娜·西格斯看二十世纪现实主义文学》，柳鸣九编《二十世纪现实主义》，社会科学出版社，1992 年，第 203 页。

② 同上书，第 207 页。

一个"旧的已逝，新的却痛不欲生"（本雅明语）的时期。艺术家们正站在创造新的体验、塑造新的时代艺术的开始阶段，在众多的尝试中难免会有一些失败的例子，难免会有一些为社会的尘埃"抹去了汞合金"的碎玻璃，不能如同镜子一样朗照出整体的社会，但正是在这些为着现实性而不断探索的努力中，才孕育出了新时代艺术。西格斯进一步通过回溯艺术史的历程，以早期基督教艺术为例，指出"早期基督教艺术的最初表现形式，也不再仅仅是伟大的古代艺术的碎玻璃，它们之间同时还有着本质上的差异，只要我们面对的是像我们时代的这种过渡时期的艺术，看一下历史上类似的时代，即过去的'过渡时期'，那总是好的……"[①]所以，在第一封信的末尾，西格斯用这样的话概括她与卢卡奇之间的分歧：

> 然而你所认为的偶然，我觉得是一种积累，你所认为的形式的试验，我觉得是对一种新内容的有力的试验，是不可避免的试验。[②]

可以说，西格斯并没有像她的导师卢卡奇一样，以19世纪的文学标准来衡量新生的表现主义，而是将之看成一种新生事物的萌芽，热切地关注着从表现主义等新潮流中将要形成的新时代的文学。这一结论并不是仓促之间得来的，而是在她考察了艺术发展的历史之后得出的。在这里，某种线性的、进步的历史观左右着她。

由此，西格斯引申出一个话题，即当时的马克思主义批评家应当如何对待文学作品，如何引导作家为现实主义创作而努力的问题。她明确地指出：在当时，法西斯主义才是一切进步力量主要的敌人，应当动用全部的物质的和精神的力量去铲除它。批评家应当坚决斗争的对象，是法西斯主义的文学，而非所谓的"颓废派"。一味的批判"颓废派"，会使文学失去丰富性和多样性，会迫使人们在根本不存在"非此即彼"的地方做出选择，而实际上，我们只需要聚合，只需要一种强大

① 安娜·西格斯：《西格斯与卢卡奇的通信》，张黎选编《表现主义论争》，华东师范大学出版社，1992年，第270页。

② 同上书，第256页。

的多样化的反法西斯艺术。因此，西格斯主张，当时的作家更需要的是"最热情的、最仔细的教育，需要最细致、最恰如其分的批评"①，批评必须完成的任务是找出为现实性的努力应从哪里开始，并且迫使作家把力量集中到这个地方。

3. 在现实与幻想之间

回到东德之后的西格斯虽然事务繁忙，但却并没有荒疏了文字，先后出版了《死者青春常在》(1950)、《决定》(1959)、《信任》(1968)、《旅途相遇》(1973)、《海地三女性》(1980)等小说，创作成绩斐然。尤为可贵的是，西格斯对文学理论的思考不仅没有停滞或者僵化，而且和流亡时期保持了某种程度的连贯性，并有所深入，自成一家。

在史诗般的长篇小说《死者青春常在》中，西格斯具体地实践了她的现实主义主张，描绘了从1919年到1945年德国社会广阔的图景，讲述了两代革命者前仆后继，英勇反抗黑暗势力的故事。小说开始于1919年的柏林起义，一小撮白卫军谋杀了共产党员埃尔文，在此之后，反动势力经历了一个猖獗时期，而以埃尔文的妻子玛丽为代表的无产阶级也逐渐苏醒，同反动派进行了漫长艰苦的斗争。26年后，埃尔文的遗腹子汉斯在"二战"中被迫参加了侵略苏联的战争，曾经杀害革命者的刽子手、现在汉斯的上司温兹罗又以通敌罪逮捕了他，在即将杀害他时，温兹罗惊讶地发现二十几年前的那个革命者居然没有死，并且还保持着当年的青春。而此时，汉斯的爱人已经孕育了新的生命……富于象征意味的结尾意在说明革命的精神将薪火相传，绵延不绝。西格斯在创作中不仅注重展示动荡不安的时代氛围，还细致入微的刻画了人物的心理，立体得塑造了20世纪上半叶德国社会的众生相。由于艺术上的巨大成就，这一小说已经成为社会主义文学中的经典作品。

相比之下，短篇小说《旅途相遇》则代表了西格斯艺术创作中更富

① 安娜·西格斯:《西格斯与卢卡奇的通信》，张黎选编《表现主义论争》，华东师范大学出版社，1992年，第256页。

于现代主义气息的一面。小说中,她虚构出了生活在不同时空之中的作家霍夫曼、果戈理和卡夫卡在布拉格咖啡馆里的一场相遇。小说几乎没有情节,全部由谈话组成。在这个传统的公共空间里,三位文学家的讨论涉及现实与幻想之间的关系、如何处理文学中出现的阴暗现实等等,仔细阅读我们发现,与其说这是三位不同时代的作家所关注的话题,不如说这是西格斯自己一直都在思考的核心。她是在借别人的话语,浇自己心中的"块垒"。

首先在对话中逐渐展开的是关于"现实"的看法:

> 我们每个人都必须真实的描写现实生活。困难在于,每个人对于真实的和实际的理解各不相同。大多数的人只懂得其中具体的实际,看得见、摸得着的东西。只要现实已过渡到梦幻,虽然梦境也属于现实——否则它属于什么呢?——读者就不大懂了。①

梦境也是现实的一部分,这是西格斯一贯的观点,但她并没有止步于此,而是敏锐地意识到,所谓如何"描写现实生活"的问题,关键在于如何处理文学叙事中的"时间"。对此,小说中的三位作家有着各自的理解:对于狂暴的霍夫曼,他根本就不在乎时间,在小说中他可以安排两个学者的见面,而尽管其中一位已经死去多年;果戈理忠于现实,坚持说即便是在一些粗野的、幽灵的幻想故事中,也不能违背时间的顺序;卡夫卡清醒地意识到了时间与他的生活和创作之间的紧密联系,更倾向于果戈理的观点。作为隐在叙事者的西格斯并没有在文章中直接表达自己的观点,但从她深受现实主义影响的背景和她在文中对果戈理伟大作品的推崇来看,她本人也对这位俄国作家的观点颇为赞同:描绘现实的作品中可以包含幻境、梦想,但对这些的叙述却应当遵循时间的顺序。

其次,小说中的三位作家还讨论了文学作品应当如何面对阴暗现实的问题。在这一方面,卡夫卡的作品尤其受到了另外两位的诟病——"缺少使人能在某一时刻如何蔑视我们受到威胁的生活中的痛

① 西格斯:《旅途相遇》,宁瑛译,《外国现代派作品选》第四册下,上海文艺出版社,1985年,第932页。

苦和灾难的东西"①、"人们感到的是时代的转折在人们心中激起的痛苦、不安、绝望和我自己(卡夫卡)对死亡的恐惧"②。对此,一种典型的西格斯式回答是:

> 您(卡夫卡)看到的决不是全部现实,最多是一窄条现实……因为您在自己面前看不到出路,您也为别人找不到出路。但是必须寻找一条出路,在墙上找到一个缝隙,如同一个囚犯寻找一个小缝隙,为了传递消息一样,从一个人传到另一个人。必须看到一个光点放出的光芒。某些幽暗的画,比如兰布林的画,正是由于这些加上去的小光点才有意义。③

不拘泥于"一窄条现实",要在黑暗的墙壁上找到光亮的缝隙,这就是西格斯在古稀之年重新反观以卡夫卡为代表的表现主义时,对其所做出的诊断。

综上所述,我们不难发现:霍夫曼、果戈理和卡夫卡分别来自18世纪、19世纪和20世纪,又分别是浪漫主义、现实主义和表现主义(现代主义)欧洲三大最为典型的文学思潮中的翘楚,而这三大潮流,也正是西格斯所继承的文学传统中最为重要的三个部分,她独运匠心,将这三位人物安排在一起,在一篇文学作品中跨越时空地讨论文学、时间等问题,本身就充满了多重意味,值得进行更深入的探讨。而时隔多年,在这样一篇"议论式"小说中,西格斯进一步发展了她与卢卡奇通信时所确立的现实主义观点,也更为明确地提出了自己对表现主义创作得失的评价。深入小说的读者看到的是三位思想家在对话,而倘若我们退一步,和小说保持距离,分明感受到的是西格斯借着文字,在和卢卡奇遥远地对话。

最后,值得一提的是西格斯与中国之间的关系。年轻时期的西格斯就曾受到"东风西渐"的影响,师从海德堡大学著名汉学教授弗里特

① 西格斯:《旅途相遇》,宁瑛译,《外国现代派作品选》第四册下,上海文艺出版社,1985年,第944—945页。

② 同上书,第948页。

③ 同上书,第948—949页。

里希·恩斯特·克劳塞学习汉学,之后西格斯不仅访问过中国,而且中国人民为反法西斯而进行的英勇斗争也不断地出现在她的小说中。此外,西格斯还曾经专门撰文评论毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,给予了《讲话》很高的评价。在文中,她说:"毛泽东一开始就说'我们讨论问题,应从实际出发,不是从定义出发',正因为如此,任何人只要把毛泽东的学说运用到自己的具体情况上时,他也将对他日常所遇到的许多问题找到答案。"①

在今天,人们阅读安娜·西格斯,要么由于她长期在民主德国担任要职而疑虑重重,要么就是倾向于肯定她前期的成就而否定她的后期思想和文学创作,但正是在这一点上,德国文学批评家汉斯·迈耶尔再一次提醒了我们:"真正的文学意味着自由……这是一种出自安娜·西格斯的表述:她全部作品的神秘主题……谁要想评价安娜·西格斯,那他就必须把她作为一个整体来看待,要么全部接受,要么全部抛弃。她从未发生过变化。"②的确,安娜·西格斯正是在她的作品中,用丰富多样的手法缔造了一个摇曳生姿的艺术世界,也正是她,在现实主义文学理论中,以一名女作家特有的敏锐和犀利,为主观的幻想与情感表述保留了一席之地。

---

① 安娜·西格斯:《纪念"在延安文艺座谈会上的讲话"发表十周年》,《人民日报》,1952年5月23日。

② 转引自安娜·西格斯《第七个十字架·前言》,李士勋译,外国文学出版社,1999年。

参考文献

外文书目

Adorno, Theodor: *Cultural Theory and Popular Cultural Theory*: A Reader, ed. by John Storey, Prentice Hall, 1998.

Adorno, Theodor: *Dissonanzen*, Frankfurt am Main, 1997.

Adorno, Theodor: *Kierkegaard*: *Konstruktion des Aesthetischen*, Frankfurt am Main, 1997.

Adorno, Theodor: *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University, 1991.

Adorno, Theodor: The Curious Realist: On Siefried Kracauer, *Notes To Literature*, Columbia University Press, 1991.

Aristides, Gazetas: *An Introduction to World Cinema*, Jefferson, N. C.: McFarland & Co., 2000.

Benjamin, Walter: *Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University, 1999.

Benjamin, Walter: *Selected Writings*, *Vol. 1*, ed. by Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Benjamin, Walter: *Passagenwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I-2*, Herausgegeben von Rolf Tidemann und Hermann Schweppenhauser, Suhrkamp, 1972.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

Bieling, Hans Jürgen und Deppe, Frank: Gramscianismus in der Internationalien Politischen konomie, *Das Argument*, 1996.

Bloch, E.: *The Spirit of Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 2000.

Bloch, E.: *Literary Essays*, Stanford: Stanford University Press, 1998.

Bloch, E.: *Heritage of Our Times*, University of California Press, 1991.

Bloch, E.: *The Principle of Hope*, Cambridge Mass: MIT press, 1986.

Bloch, E. : *Atheism and Christianity*, New York: Herder & Herder, 1972.

Bloch, E. : *A Philosophy of the Future*, New York: Herder & Herder, 1970.

Bloch, E. : *Spuren* , *Gesamtausgabe I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Bloch, Ernst Zentrum : *Zukunft als Programm*, Edition Braus, Herausgegeben vom Ernst-Bloch-Zentrum der Stadt Ludwigshafen am Rhein, 2002.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke* , Band19. Suhkamp Verlag , 1988.

Brecht, Bertolt: *Prosa 4 Bande*, Band I. Berlin und Weimar 1973-1975.

Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal 1942 bis 1955*, Suhrkamp Verlag, 1974.

Brecht, Bertolt: *Hauspostille 1927*, *Gedichte I*, Suhrkamp-Ausgabe der Gedichte und Lieder, 1956.

Breuer, Stefan: *On Max Horkheimer: new perspectives*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Brook, Peter: *The Empty Space*, Avon Books , 1969.

Cox, Robert W. : *Production, Power and World Order, Social Forces in the Making of History*, New York, 1987.

Descartes, René: *The Philosophical Works of Descartes*, Cambridge University Press, 1931.

Durkheim, E. : *The Rules of Sociological Method*, The University of Chicago, 1938.

Fuegi, John: *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987.

Frederic, Ewen: *Bertolt Brecht : his life, his art, and his times*, Citadel Press, 1969.

Garland, H. B. : *A Concise Survey of German Literature*, University of Miami Press, 1971.

Geary, Dick: *Karl Kautsky*, New York, St. Martin's Press, 1987.

Gill, Stephan: *American Hegemony and the Trilateral Commission*, Cambridge, 1990.

Goode, Patrick: *Karl Korsch: a study in Western Marxism*, Macmillan Press, 1979.

Gramsci, Antonio: *A Cultural Studies Reader, History, Theory, Practice*, ed. by Jessica Munns & Gita Rajan, Longman, London and New York, 1995.

Gramsci, Antonio: *Selections from Political Writings 1910-1920*, London, 1977.

Habermas: Philosophie und Wissenschaft als Literarur, *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main, 1992.

Habermas: Individuierung durch Vergesellschaftung. Zu G. H. Meads Theorie der Subjektivitaet, *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main, 1992.

Habermas, Max Horkheimer: Zur Entwicklungsgeschichte seines Werkes, *Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main, 1991.

Habermas: *Strukturwandel der Oeffentichkeit*, Frankfurt am Main, 1990.

Habermas: *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, 1985.

Heath, Stephen: *Lesson from Brecht* , *Screen15* , *No. 2* , 1974.

Hollows, Joanne, Hutchings, Peter, Jancovich, Mark: *The Film Studies Reader*, A Hodder Arnold Publication, 2000.

Hollows, Joanne, Jancovich, Mark: *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, 1995.

Hudson, Wayne: *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, London: Macmillan Press Ltd, 1982.

Jay, Martin: *Permanent exiles : essays on the intellectual migration from Germany to America*, New York : Columbia University Press, 1986.

Kadarkay, Arpad: *Georg Lukács: Life, Thoughts and Politics*, Blackwell Basil, 1991.

Kellner, Douglas: *Karl Korsch: Revolutionary Theory*, Universtiy of Texas Press, 1977.

Kohlenbach, Margarete: *Walter Benjamin: Self-Reference and Religiosity*, Macmillan, 2002.

Kolakowski, Leszek: *Main Currents of Marxism, : Its Growth, and Dissolution, Volume* Ⅱ, Clarendon Press, 1978.

Kornder, Hans-Jürge: *Konterrevolution und Faschismus : zur Analyse von Nationalsozialismus, Faschismus und Totalitarismus im Werk von Karl Korsch* , Frankfurt/M. : Peter Lang, 1987.

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 2004.

Kufeld, Klaus: *Denken heisst Übeischreiten' zur Aktualität der Philosophie von Ernst Bloch*. Votrag in Beijing Normal University, 2002. Vincent Geoghegan: *Ernst Bloch*, London: Routledge, 1996.

Laclau, Ernesto: *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London, 1977.

Lowenthal, Leo: *An Unmasterd Past*, the University of California, 1987.

Lowenthal, Leo: *Literature and Mass Culture. Communication in Society*, Volume 1. published by Transcation Books, 1984.

Lowenthal, Leo: *Literature, Popular Culture and Society*, California: Pacific Books Publishers, 1968.

Leo Lowenthal: *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European*

Drama and Novel, 1600—1900, Introduction, Boston: the Beacon Press, 1957.

Lukács, George: *Theory of the Novel*, trans. Ann Bostock, Cambridge, Mass., MIT Press, 1971.

Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in Amerika*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Marcuse, Herbert: *Technology, War, and Fascism*, Douglas Kellner, ed., London and New York: Routledge, 1998.

Marcuse, Herbert: *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London: Routledge, Beacon Press, 1991.

Marcuse, Herbert: *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, N. J.: Humanities Press, 1983.

Marcuse, Herbert: *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972.

Marcuse, Herbert: *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*, trans. Jeremy J. Shapiro & Shierry M. Weber, Beacon Press, 1970.

Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, Beacon Press, 1969.

Marcuse, Herbert: *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, the Penguin Press, 1968.

Morley, David and chen, Kuan-Hysing (eds): Stuart Hall: *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Verso, 1996.

O'Connor, Brian(ed.): *The Adorno Reader*, Blackwell Publishers, 1999.

Owen, Jamie Daniel and Moylan, Tom: *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, Verson, 1997.

Pijl, Kees van der: *The Making of an Atlantic Ruling Class*, London, 1984.

Schumacher, Ernst: *Drama und Geschichte: Bertolt Brecht "Leben des Galilei" und andere stücke*, Henschelverlag, 1968.

Speirs, Ronald: *Bertolt Brecht*, St. Martin's Press, 1987.

Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule: Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München: Carl Hanser Verlag, 1986.

Witschel, Günter: Literaturverzeichnis, *Ernst Bloch: Literatur und Sprache: Theorie und Leistung*, Bonn: Bouvier, 1978.

Witschel, Günter: *Ernst Bloch: Literatur und Sprache: Theorie und Leistung*, Bonn: Bouvier, 1978.

Wolf, Christa: *Voraussetzungen einer Erzhlung: Kassandra.* Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Luchterhand Verlag, München, 1993.

Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufstze, Reden (Band I, Band II)*. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980.

外文论文

Bronner, Stephen Eric: *Karl Kaustky and the Twilight of Orthodoxy*, Political Theory, Vol. 10 No. 4, November 1982.

Coser, Lewis A.: *Marxist Thought in the First Quarter of the 20th Century*, The American Journal of Sociology, The University of Chicago Press, 1972.

Ellitto, Charles F.: *Lenin, Rosa Luxemburg and the Dilemma of the Non-revolutionary Proletariat*, Midwest Journal of Political Science, November 1965.

Hansen, Miriam: Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture, *New German Critique*, No54, Autumn, 1991.

Holloway, Steven K.: *Relations Among Core Capitalist States: The Kaustky-Lenin Debate Reconsidered*, Canadian Political Science, June 1983.

Lee, George: *Rosa Luxemburg and the Impact of Imperialism*, The Economic Journal, December 1971.

Lunn, Eugene: Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler : a Comparison of Brecht and Lukacs , *New German Critic* , No. 3, 1974.

Petro, Patrice: From Lukács to Kracauer and beyond: Social Film Histories and the German Cinema, *Cinema Journal*, Vol. 22, No. 3.

Rabinbach, Anson: Introduction to Walter Benjamin's "Doctrine of the Similar", *New German Critique*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue. Spring, 1979.

Shaw, Brian J.: Reason, Nostalgia, and Eschatology in the Critical Theory of Max Horkheimer, *The Journal of Politics*, Vol. 47, No. 1. (Feb., 1985).

Slack, Jennifer Darly: *The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies*, Morley, David and Kuan-Hysing chen, (eds.), Stuart Hall: *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Verso, 1996.

中文书目

阿多诺:《否定的辩证法》,张峰译,重庆出版社,1993年。

阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社,1998年。
巴赫金:《拉伯雷研究》,李兆林等译,河北教育出版社,1998年。
丹尼尔·贝尔:《意识形态的终结》,张国清译,江苏人民出版社,2001年。
瓦尔特·本雅明:《巴黎,19世纪的首都》,刘北成译,上海人民出版社,2006年。
瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧译,百花文艺出版社,2002年。
海因里希·伯尔:《伯尔文论》,黄凤祝编,衰志英译,三联书店,1996年。
布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠译,中国戏剧出版社,1990年。
沃尔夫—迪特尔·杜贝:《表现主义艺术家》,生活·读书·新知三联书店,张言梦译,2005年。
卡尔·迪特利希·埃尔德曼:《德意志史:世界大战时期(1914—1950)》,高年生等译,商务印书馆,1986年。
朱塞佩·费奥里:《葛兰西传》,吴高译,人民出版社,1983年。
克劳斯·费舍尔:《纳粹德国:一部新的历史》,萧韶工作室译,江苏人民出版社,2005年。
克劳斯·弗尔克尔:《布莱希特传》,李健鸣译,中国戏剧出版社,1986年。
戴维·弗里斯比:《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003年。
弗洛伊德:《释梦》,孙名之译,商务印书馆,1996年。
彼得·盖伊:《魏玛文化》,安徽教育出版社,刘尧森译,2005年。
歌德:《浮士德》,绿原译,人民文学出版社,1994年。
葛兰西:《狱中札记》,葆煦译,人民出版社,1983年。
葛兰西:《葛兰西文选:1916—1935》,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局,人民出版社,1992年。
哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,学林出版社,1999年。
哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社,2004年。
黑格尔:《精神现象学》(上、下卷),贺麟,王玖兴译,商务印书馆,1979年。
霍克海默,阿多诺:《启蒙辩证法》,渠敬东、曹卫东译,上海世纪出版集团,2006年。
霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,重庆出版社,1989年。
马丁·杰伊:《法兰克福学派史》,单世联译,广东人民出版社,1998年。
马丁·杰伊:《阿多诺》,瞿铁鹏,张赛美译,中国社会科学出版社,1992年。
康德:《历史理性批判文集》,何兆武译,商务印书馆,1990年。
考茨基:《一个马克思主义者的成长》,叶至译,三联书店,1973年。
齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社,1981年。

玛格丽特·柯尔:《费边社史》,杜安夏等译,商务印书馆,1984 年。
卡尔·柯尔施:《马克思主义和哲学》,荣新海、王南湜译,重庆出版社,1989 年。
迈克尔·H.莱斯诺夫:《二十世纪的政治哲学家》,冯克利译,商务印书馆,2001 年。
J.M.里奇:《纳粹德国文学史》,孟军译,文汇出版社,2006 年。
盖欧尔格·里希特海姆:《卢卡奇》,王少军、晓莎译,中国社会科学出版社 1989 年。
H.贡尼,R.林古特:《霍克海默传》,任立译,商务印书馆,1999 年。
卡尔·洛维特:《从黑格尔到尼采》,李秋零译,三联书店,2006 年。
卢森堡:《论文学》,王以铸译,人民文学出版社,1983 年。
卢森堡:《资本积累论》,彭坐舜,吴纪先译,三联书店,1959 年。
卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智、任立、燕宏远译,商务印书馆,2004 年。
卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,张亮,吴勇立译,南京大学出版社,2004 年。
卢卡奇:《文学论文集》(二),中国社会科学出版社,1980 年。
马尔库塞:《审美之维——马尔库塞美学论著集》,李小兵译,三联书店,1989 年。
马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,刘继译,上海译文出版社,1989 年。
马尔库塞:《爱欲与文明》,黄勇等译,上海译文出版社,1987 年。
马克思:《资本论》第 3 卷,人民出版社,2004 年。
梅林:《论文学》,张玉书,韩耀成,高中甫译,人民文学出版社,1982 年。
梅林:《德国社会民主党史》第 2 卷,青载繁译,三联书店,1973 年。
阿拉斯代尔·麦金太尔:《马库塞》,邵一诞译,桂冠图书股份有限公司,1992 年。
布莱恩·麦基编:《思想家——当代哲学的创造者们》,周穗明、翁寒松译,三联书店,1987 年。
戴维·麦克莱伦:《马克思以后的马克思主义》,李智译,中国人民大学出版社,2004 年。
赛义德:《知识分子论》,单德兴译,三联书店,2002 年。
约·施拉夫斯坦:《梅林传》,邓仁娥等译,人民文学出版社,1989 年。
卡尔·施密特:《论断与概念》,上海人民出版社,2006 年。
卡尔·施密特:《政治的浪漫派》,冯克利、刘锋译,上海人民出版社,2004 年。
列奥·施特劳斯:《回归古典政治哲学:施特劳斯通信集》,华夏出版社,朱雁冰、何鸿藻译,2006 年。
卡·波普尔:《历史主义的贫困》,何林等译,社会科学文献出版社,1987 年。

卡尔·施密特:《政治的浪漫派》,冯克利、刘锋译,上海人民出版社,2004年。
T.苏理娜:《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》,中平译,北京大学出版社,1986年。
梅·所罗门编:《马克思主义与艺术》,杜章智等译,文化艺术出版社,1989年。
布赖恩·特纳编:《社会理论指南》,李康译,上海人民出版社,2003年。
罗兰·斯特龙伯格:《西方现代思想史》,刘北成、赵国新译,中央编译出版社,2005年。
马克斯·韦伯:《学术与政治》,钱永祥等译,广西师范大学出版社,2004年。
克里斯塔·沃尔夫:《卡珊德拉》,包智星,孙坤荣译,上海译文出版社,2006年。
克里斯塔·沃尔夫:《美狄亚·声音》,朱刘华译,上海译文出版社,2006年。
克里斯塔·沃尔夫:《分裂的天空》,刁承俊译,重庆出版社,1987年。
伊曼纽尔·沃勒斯坦:《现代世界体系》第1卷,尤来寅等译,高等教育出版社,1998年。
安娜·西格斯《第七个十字架》,李士勋译,外国文学出版社1999年。
洛伦茨·耶格尔:《阿多诺:一部政治传记》,陈晓春译,上海人民出版社,2007年。
恩斯特·约翰,耶尔格·容克尔:《德意志近百年文化史》,史卓毅译,陕西人民出版社,1986年。
卞之琳:《布莱希特戏剧印象记》,中国戏剧出版社,1980年。
曹卫东:《雪落美因河》,鹭江出版社,2002年。
陈岸瑛、陆丁:《新乌托邦主义》,台北:扬智文化事业股份有限公司,2001年。
陈其人:《世界体系论的否定与肯定——卢森堡〈资本积累论〉研究》,时事出版社,2004年。
程巍:《否定性思维——马尔库塞思想研究》,北京大学出版社,2001年。
高全喜:《自我意识论——〈精神现象学〉主体思想研究》,学林出版社,1990年。
高中甫:《20世纪德国文学史》,青岛出版社,1998年。
黄安年:《二十世纪美国史》,河北人民出版社,1989年。
刘北成:《本雅明思想肖像》,上海人民出版社,1997年。
刘小枫:《走上十字架上的真——20世纪基督教神学引论》,上海三联书店,1995年。
刘小枫:《诗化哲学》,山东文艺出版社1986年。
欧力同、张伟:《法兰克福学派研究》,重庆出版社,1990年。
徐崇温:《西方马克思主义》,天津人民出版社,1982年。
徐崇温:《法兰克福学派述评》,三联书店,1980年。
许明:《马克思主义美学思想史》,中央编译出版社,1999年。

余匡复:《布莱希特论》,上海外语教育出版社,2001 年。

俞吾金、陈学明:《国外马克思主义哲学流派》,复旦大学出版社,1990 年。

朱立元:《法兰克福学派美学思想论稿》,复旦大学出版社, 1997。

庄锡昌:《二十世纪的美国文化》,浙江人民出版社,1993 年。

曹卫东编选:《霍克海默集》,上海远东出版社,1997 年。

董学文、荣伟编:《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》,北京大学出版社,1990 年。

杜章智编:《卢卡奇自传》,李渚青、莫立知译,社会科学文献出版社,1986 年。

复旦大学哲学系现代西方哲学研究室编:《西方学者论〈1844 年经济学—哲学手稿〉》,复旦大学出版社,1983 年。

国际共运史研究室编:《卢森堡文选(上卷)》,人民出版社,1984 年。

刘佩弦、马健行主编:《第二国际若干人物的思想研究》,中国人民大学出版社,1994 年。

柳鸣九编:《二十世纪现实主义》,中国社会科学出版社,1992 年。

涂纪亮编:《当代西方著名哲学家评传》,山东人民出版社,1996 年。

汪晖、陈燕谷编译:《文化与公共性》,三联书店,1998 年。

袁可嘉、董衡巽、郑克鲁主编:《外国现代派作品选》(第四册),上海文艺出版社,1985 年。

张黎选编:《表现主义论争》,华东师范大学出版社,1992 年。

张黎选编:《布莱希特研究》,中国社会科学出版社,1984 年。

朱立元主编:《法兰克福学派美学思想论稿》,复旦大学出版社,1997 年。

《文艺理论译丛》第 1 辑,中国文艺联合出版公司,1983 年。

《文艺理论译丛》第 2 辑,中国文艺联合出版公司,1984 年。

《文艺理论译丛》第 3 辑,中国文艺联合出版公司,1985 年。

中文论文

(德)西多娅尼·布莱希特,(瑞)伊雷尼·马蒂:《罗莎·卢森堡与汉娜·阿伦特反对对政治自由的破坏》,夏莹编译,《马克思主义与现实》,2006 年第 4 期。

残雪:《梅菲斯特为什么要打那两个赌?》,《读书》,2000 年第 10 期。

陈学明:《评西方马克思主义开辟的马克思主义哲学的解释路向——重读柯尔·柯尔施的〈马克思主义和哲学〉》,《学术月刊》,2004 年 5 月。

哈贝马斯:《生产力与交往——答克吕格问》,曹卫东,班松梅译,《天津社会科学》,2001 年第 5 期。

哈贝马斯:《工具理性批判》,曹卫东译,《公法评论》(http://www.gongfa.com/)。

克劳斯哈尔(Wolfgang Kraushaar):《经验的破碎——瓦尔特·本雅明:作品、生活、时代和历史交叠》,李双志,高燕译,《现代哲学》2004 年 4 月。

陆小宁:《洛文塔尔的通俗文化观》,《国外社会科学》,1998 年第 1 期。

安娜·西格斯:《记念"在延安文艺座谈会上的讲话"发表十周年》,《人民日报》,1952 年 5 月 23 日。

萧俊明:《新葛兰西派的理论贡献:接合理论》,《国外社会科学》,2002 年第 2 期。

姚申:《批评界的"盲视"》,《中国比较文学》,1997 年第 2 期。

袁文彬:《本雅明的语言观》,《外语学刊》2006 年第 1 期。

张红艳:《〈卡珊德拉〉与克·沃尔夫的女性意识》,《外国文学评论》,1996 年第 3 期。

单世联:《当代西方"文化研究"的四个关键词》,《美术馆》,2003 年 B 辑。

陶东风:《葛兰西论文化领导权理论与有机知识分子》,《世纪中国》(http://www.cc.org.cn/newcc),2004-04-06。

萧俊明:《新葛兰西派的理论贡献:接合理论》,《国外社会科学》,2002 年第 2 期。

后 记

《20世纪德国马克思主义文艺理论研究》是程正民、童庆炳先生主持的国家社科基金重点项目、教育部人文社会科学重点研究基地重大项目、北京市社会科学理论著作出版基金重点项目等三个项目的子项目之一，研究的重点是系统梳理德国20世纪马克思主义文学理论的发生、发展，以及与其他文学理论思潮或社会文化思潮之间的互动关系。因此，我们在项目推进过程中强调要突出两个关联，一个是德国马克思主义文论的社会关联，另一个则是德国马克思主义的历史关联。

本书由我带着北京师范大学文艺学研究中心的同仁和博士研究生们共同完成。他们结合自己的研究兴趣，分别撰写了其中的相关章节，最后我们再集体进行了统校和整编，力求上下贯通，前后一致，集中呈现20世纪德国马克思主义文学理论的总体成就和特殊风貌。需要注明的是，参加撰稿的主要包括以下各位：赵勇教授、张芳博士、林雅华博士、张正萍博士、张广海博士、赵鹏飞博士候选人、黄金城博士候选人、姚云帆博士候选人等。虽然我们对书稿进行了统一编校，但每一位作者都要对自己执笔的章节内容担负全部责任。

本书在写作过程中得到了多方的关心和支持：在此，我们向国家社科基金成果鉴定的专家们表示衷心的感谢，他们认真审读了书稿，并提出了许多宝贵的修订意见；我们向北京师范大学文艺学研究中心的老师们表示感谢，他们为本书的撰写提供了许多的鼓励和帮助；我们向北京大学出版社表示感谢，特别是要感谢责编同志的认真态度和积极支持。最后，我们也要向许多学生表示感谢，他们包括：匡宇同学、战洋同学、符佳佳同学、曾忆梦同学、宋含露同学、刘长星同学、王蓉同学、宁珊

同学、梁爽同学、肖蔓菲同学等，他们或者帮助查找资料，或者帮助审读清样。

曹卫东

2011年岁末于北京师范大学文艺学研究中心